

أدب

الكاتب وعالمه

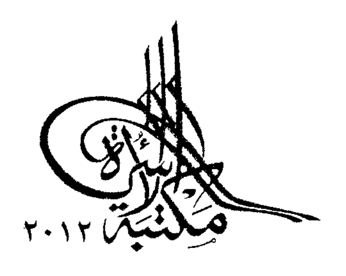
تأليف: تشارلس مورجان

ترجمة: د. شكرى محمد عياد

راجعه: مصطفى حبيب



الكاتب و عالمه



المشرف العام

د. أحمد مجاهد

اللجنة العليا

أ. إبراهيم أصلان

د. أحمد زكريا الشلق

د. أحمد شوقى

أ. طلعت الشايب

أ. عبلة الروينى

أ. علاء خالد

أ. كمال رمزى

د. محمد بدوى

د. وحيد عبد المجيد

تصميم الغلاف

وليد طاهر

الإشراف الفنى

على أبو الخير

صبرى عبد الواحد

تنفيذ

الهيئة المصرية العامة للكتاب

الكاتب وعالمه

تأليف

تشارلس مورجان

ترجمة

د. شكرى محمد عياد

راجعه

مصطفى حبيب



مورجان ، تشارلس
الكاتب وعالمه/ تأليف: تشارلس مورجان؛ ترجمة: شكرى محمد عياد، راجعه: مصطفى حبيب . ـ القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٢.
٢٧٢ص : ٢٤سم.
تدمك ٥ـ ٢٤١ ـ ٢٠٧ ـ ٩٧٧ ـ ٩٧٨
١ـ التخيل الإبداعى.
٢ـ الإبداع الأدبى والفنى.
أ ـ عياد، شكرى (مترجم).
ب ـ حبيب، مصطفى (مراجع).
ج ـ العنوان.
رقم الإيداع بدار الكتب ٢٠١٢/٩٠٧٨
I.S.B.N 978- 977- 207-241-5
ديوى ١٥٣,٣٥

توطئة

مشروع له تاريخ

مشروع «القراءة للجميع» أى حلم توفير مكتبة لكل أسرة، سمعنا به أول مرة من رائدنا الكبير الراحل توفيق الحكيم.

وكان قد عبر عن ذلك فى حوار أجراه معه الكاتب الصحفى منير عامر فى مجلة «صباح الخير» مطلع ستينيات القرن الماضى، أى قبل خمسين عامًا من الآن.

كان الحكيم إذًا هو صاحب الحلم، وليس بوسع أحد آخر، أن يدعى غير ذلك.

وهو، جريًا على عادته الخلاقة فى مباشرة الأحلام، تمنى أن يأتى اليوم الذى يرى فيه جموعًا من الحمير النظيفة المطهمة، وهى تجر عربات الكارو الخشبية الصغيرة، تجوب الشوارع، وتتخذ مواقعها عند نواصى ميادين المحروسة، وباحات المدارس والجامعات، وهى محملة بالكتب الرائعة والميسورة، شأنها فى ذلك شأن مثيلاتها من حاملات الخضر وحبات الفاكهة.

ثم رحل الحكيم مكتفيا بحلمه.

وفى ثمانينيات القرن الماضى عاود شاعرنا الكبير الراحل صلاح عبد الصبور التذكير بهذا الحلم القديم، وفى التسعينيات من نفس القرن، تولى الدكتور سمير سرحان تنفيذه تحت رعاية السيدة زوجة الرئيس السابق. هكذا حظى المشروع بدعم مالى كبير، ساهمت فيه، ضمن من ساهم، جهات حكومية عدة، وخلال عقدين كاملين صدرت عنه مجموعة هائلة من الكتب، بينها مؤلفات ثمينة يجب أن نشكر كل من قاموا باختيارها، إلا أنه، للحقيقة ليس غير، حفل بكتب أخرى مراعاة لخاطر البعض، وترضية للآخر، ثم إن المشروع أنعش الكثير من متطلبات دور النشر، بل اصطنع بعضها أحيانًا.

وبعد ثورة ٢٥ يناير والتغيرات التى طرأت توقفت كل الجهات الداعمة لهذا المشروع الثقافى عن الوفاء بأى دعم كانت تحمست له عبر عقدين ماضيين، سواء كانت هذه الجهات من هنا، أو كانت من هناك.

ولم يكن أمام اللجنة إلا مضاعفة التدقيق فى كل عنوان تختار، وسيطر هاجس الإمكانات المحدودة التى أخبرتنا بها الهيئة فى كل آن.

والآن لم يبق إلا أن نقول بأن هذه اللجنة كانت وضعت لنفسها معيارًا موجزًا:

جودة الكتاب أولاً، ومدى تلبيته، أولاً أيضًا، لاحتياج قارئ شغوف بأن يعرف، ويستمتع، وأن ينمى إحساسه بالبشر، وبالعالم الذى يعيش فيه.

واللجنة لم تحد عن هذا المعيار أبدًا، لم تشغل نفسها لا بكاتب، ولا بدار نشر، ولا بأى نوع من أنواع الترضية أو الإنعاش، إن لم يكن بسبب التربية الحسنة، فهو بسبب من ضيق ذات اليد.

لقد انشغلنا طيلة الوقت بهذا القارئ الذى انشغل به قديمًا، مولانا الحكيم.

لا نزعم، طبعًا، أن اختياراتنا هى الأمثل، فاختيار كتاب تظنه جيدًا يعنى أنك تركت آخر هو الأفضل دائمًا، وهى مشكلة لن يكون لها من حل أبدًا. لماذا؟

لأنه ليس هناك أكثر من الكتب الرائعة، ميراث البشرية العظيم، والباقى.

رئيس اللجنة

إبراهيم أصلان

الخيال المبدع

محاضرة ألقيت فى السربون فى ٢٦ نوفمبر سنة ١٩٣٦

Reflections in a Mirror - Second Serries

(١)

الموضوع الذى يجب على أن أعالجه ليس بالموضوع السهل. ولكننى عندما سئلت فى أوائل هذا الصيف أن أختار موضوعًا، لم يكن لى بد من اختيار هذا الموضوع، لأنه قد شغلنى دائمًا، وكأن موضوع «الخيال المبدع» كلمة استدراك على ما كتبته من قبل، ونظرة أمدها نحو ما آمل أن أكتبه فى المستقبل. فمناقشة الفكرة معكم تتيح لى أن أستوضحها مع نفسى. لا تظنوا أننى جئت إلى هنا لأعلم، إنما جئت لأتعلم فى صحبتكم أننا مسافرون يخرجون لاستكشاف مناطق من العقل غير مألوفة، آملين أن نجد الحقيقة إن استطعنا أن نجدها، وإذا وجدناها أن نستعملها كل على شاكلته وطريقته.

وما أريد أن أقوله ينقسم ـ تبعًا لطبيعة الأمور ـ ثلاثة أقسام، أولها البحث فيما هو الخيال المبدع، وثانيها محاولة تطبيق الفكرة على عمل واحد من أعمال أهل الفن، أو بالذات على عمل القصاصين والشعراء، وآخرها البحث عن مكان الفنان فى العالم الحديث، وقيمة الخيال المبدع بوصفه إشارة إلى طريقه فى الحياة.

فلننظر أولاً ما لا يصدق عليه قول الخيال المبدع.

هناك قولة مشهورة أن الإنسان إذا أراد شيئًا ما ورغب فيه رغبة شديدة فإنه حرى أن يصل إليه. وهذا صحيح إلى حد ما. فجل مايحيق بنا من فشل مرده إلى تشتت الفكر، وجل ما نحققه من نجاح مرده إلى التفرد والتركيز. والرجل الذى يريد إرادة مستمرة غلابة أن يصبح ثريا سيصل إلى الثراء على الأرجح، ولكن

قدرته على فعل ذلك ليست مثلا لقدرة الخيال المبدع. فمهما يكن الخيال المبدع فإنه ليس وسيلة لامتلاك أسباب الطموح والجشع.

وكذلك يجب أن نميزه تمييزًا واضحًا على نظرية «التطور المبدع» أو الخالق (وأنا هنا أتحدث عن تطبيق شو لهذه النظرية، لا عن أصلها العظيم الذى وضعه برجسون). فهذه النظرية لا تستحق الرفض الكلى، إذ من الصحيح أن الجسم والعقل يتكيفان طبقًا للظروف، فإذا فقدت استعمال يدى اليمنى فإننى أصبح أعسر، وإذا فقدت بصرى فإن حواسى الأخرى تعوضنى عن فقده بأن تكسب حدة جديدة، وإذا كان من الضرورى لى ولأبنائى وأحفادى أن نعيش على الأشجار فليس من المستحيل أن تنبت لنا ذيول حتى نستطيع أن نتأرجح من غصن إلى غصن، ولكن عندما نفهم نظرية التطور الخالق على أن الناس يستطيعون بمجرد عملية الرغبة فى إطالة الحياة أن يزيدوا حكمتهم لا أن يطيلوا أعمارهم فحسب، وعندما ندعى أننا نستطيع بالرغبة الجسمانية أو المجهود العقلى أن نحدث تغيرًا روحيا، وبالجملة حين نحاول تصوير التطور على أنه عملية صوفية وعملية مادية فى الوقت نفسه، فإن النظرية تنهار وتضيع فى سحابات الخطابية. ولقد ساهمت هذه النظرية مساهمة كبيرة فى تضليل عقول العالم خلال السنوات الأخيرة. إن هذه الفلسفة هى المسئولة قبل غيرها عن تهيئة الناس لقبول ما يسمى «بالتفسير الاقتصادى للتاريخ» وعن اعتقادهم المحزن أنهم يستطيعون بسلسلة من الضوابط الاقتصادية أو السياسية أن يقضوا على أسباب سخطهم فى الوقت الحاضر.. وهى الفلسفة الكامنة فى جذور المادية الهستيرية التى تعتنقها الدول ذات النظام الديكتاتورى، وإليها سوف يعزو التاريخ خيبة ظنون هذه الدول آخر الأمر. إن نظرية التطور المبدع تقوم على إشباع الرغبة الجماعية، كما أن ثقة الرجل الجشع القاسى بأنه سينجح قائمة على إشباع الرغبة الخاصة. ولعل هذه الرغبات أن تصل إلى تحقيق الغرض المادى إن هى اتبعت بإصرار ودون تفكير فى شىء سواها، ولكن الغرض إذا أدرك تبين أنه خلو من القيمة الحقيقية. عندما أحصل على ما أريده أتبين أنى لم أعد أريده، هذه هى صيحة جميع الماديين التى لابد منها. أما

الخيال المبدع فإنه لا ينظر إلى تحقيق أغراض معينة. إنه مثل أعلى لا يزال يتباعد أبدًا.

لقد قلت إن الفكرة عسيرة، وما هى بعسيرة إلا فى بساطتها القصوى، فهى: إننا حين نتخيل بحب فإننا نخلق ما نتخيله، وإن ما نخلقه عندئذ تكون قيمة حقيقة ممتدة، إنه لا شىء آخر له هذه القيمة.

وسترون على الفور كم وصلنا إلى منطقة غير مألوفة. فما معنى كلمة «التخيل»؟ وما معنى «الحب» هنا؟ وما معنى «القيمة»؟ لن أشق عليكم فى هذه المرحلة بتعريف شكلى للمصطلحات، فإن معناها سوف يظهر، وأنا حرى أن أصل إلى قلب موضوعى بسرعة أكبر إذا أعطيتكم أمثلة للخيال المبدع، وأستميحكم عذرًا إذا بدت صبيانية للوهلة الأولى، فإنها محاولة منى لكى أفهم.

وأكثر الأمثلة إلفًا لدينا توجد فى الحكايات الخرافية، تلك المستودعات لحكمة البشرية. والحكايات الخرافية تشير مرة بعد مرة إلى حقيقة واحدة وهى أن أصل حماقة الإنسان فى سوء استعماله للخيال، فهو يمنح ثلاث رغبات مستجابة، وبدلا من أن يستعملها بحب، استعمالا مبدعًا، يستعملها ليرضى كبرياءه أو تطلعه أو جشعه، فتنتهى إلى لا شىء. لقد منح رجل ثلاث رغبات مستجابة. وفى نوبة جشع استعمل رغبته الأولى ليحصل على قطعة سجق. فصاحت زوجته: «يالك من أحمق! تضيع رغبة فى قطعة سجق، ولو أردت لكان لك صندوق من الذهب تشترى منه سجقًا طول حياتك، ولم تزل تنعى عليه أنه لم يكن جشعًا بقدر ما ينبغى، حتى استشاط غضبًا وتمنى أن تكون السجقة فى طرف أنف زوجته. وكانت هذه هى الرغبة الثانية، فلم يبق إلا أن تضيع الثالثة فى تمنى ذهاب السجقة من جديد، وهكذا انتهيا إلى حيث كانا ولم يبتدع شيئًا، فالخيال عقيم إذا استعمل بجشع أو حقد.

وهناك حكاية أخرى، اخترعتها أنا، عن إخوة ثلاثة، منح كل واحد منهم أمنية واحدة مستجابة، وخرجوا ثلاثتهم مغامرين. وكان كل من الأخوين الكبيرين قد عقد العزم على أن يتزوج ابنة ملك ويرث مملكة، وقالا إنهما سيستخدمان

أمنيتهما لتحقيق ذلك الغرض عندما تسنح فرصة: أما الثالث فقال ـ وضحك منه أخواه لغموض تفكيره ووهن عزمه ـ إنه لا يدرى بعد كيف يستعمل أمنيته. قال: «إن الشمس ساطعة، ولدى ملابس أرتديها، وجواد أركبه وماء أشربه وإذا جعت فهناك توت لآكله. إننى لا أريد شيئًا سوى أن أنفرد بنفسى. تقدما يا أخوى وسأتبعكما» ثم لما غمزا جواديهما وابتعدا ضحك وناداهما قائلا: «من يدرى فقد أستهلك أمنيتى قبل أن يحل المساء» فرأيا قوله قول محنون، وسرعان ما نسياه.

وبينما كانا يخترقان الغابة، سمعا صوتًا يصرخ: «أخرجونى! أخرجونى! بالله دعونى أخرج!» وكان الأخ الأكبر هيابًا، فلم يلتفت بل مضى فى طريقه، أما الثانى فكان شابًا يتخذ للأمور أهبتها، فالتفت ووجد أن الصوت كان لشحاذة عجوز مسكينة محبوسة فى جوف شجرة بلوط. قال: «سأطلقك حالا»، وهم بأن يذهب إلى فأسه التى كانت مربوطة فى سرج جواده. فقالت العجوز: «إن الفأس لن تغنى، فسوف تطير من يدك» ولكنه كان عنيدًا، وظن أنه أدرى منها، فأحضر فأسه وهزها بكل قوته، فإذا هى تطير مثلومة من يده: فسأل العجوز: «إذن كيف أطلقك؟» فأجابته: «ليس هناك إلا طريقة واحدة: أن تسمح لى بأمنيتك، ولكنه هز رأسه وأجاب: «ليس لى إلا أمنية واحدة، وسأحتاج إليها لأنال أميرة ومملكة، ولكنه كان شابًا حسن النية، ومع أنه هز رأسه، فقد هزه بحزن.

وبعد برهة مر أصغر الإخوة، وهو يغنى لنفسه سعيدًا: فقد كان شاعرًا وبلغ من سعادته أنه كاد لا يسمع صراخ العجوز من الشجرة. وكانت تصيح «أطلقونى! أطلقونى!» وأحضر الشاب فأسه كما فعل أخوه من قبل، وألف رجل من أهل الهمة قبله، وكانت العجوز قد شيخت وسئمت الشباب ذوى الفئوس، فقط كان يبدو أنهم لا يملكون إلا فكرة واحدة، وكانت الفأس تطير من أيديهم دائمًا. ولكنها كانت تحب البشر حتى فى حماقتهم، فقالت فى صبر كما قالت ألف مرة من قبل: «ليس هناك إلا طريقة واحدة: يجب أن تسمح لى بأمنيتك».

فسألها الشاب: «ولكن كيف عرفت أن لى أمنية؟».

فقالت العجوز: «كل امرئ له أمنية».

فسألها الشاب: «وكيف أمنحك أمنيتى؟ ليست الأمنية كيسًا من اللوز فتنتقل من يد إلى يد».

قالت العجوز: «لا، ليست الأمنية كيسًا من اللوز. ولكنك إذ عرفت ذلك فقد عرفت شيئًا. هذه بداية الحكمة. فأول العبقرية أن تعرف ما الأمنية وأول القداسة والقوة أن تعرف كيف تهبها لغيرك».

فصاح الشاب: «القداسة والقوة! ما أكبرهما كلمتين، ليس الأمر عسيرًا كما تظنين يا أمى العزيزة. لو كنت شابة حسناء لكان الأمر جد يسير إذن. لأحب كلانا صاحبه، وحلت أمنيتى فيك، وجعلها حبك لى أمنيتك».

قالت العجوز: «نعم، ولكننى لست بشابة ولا حسناء. فلتبحث عن طريقة أخرى».

فتمشى الشاب ذهابًا وجيئة بجانب الشجرة، وقد استغرقه الفكر، حتى قال أخيرًا: «إذا أنا مت، ألا تنطلق أمنيتى وتعيش فيك من جديد؟».

فأجابت العجوز: «هذا صحيح أيضا، ولكنك الآن شاب فى عنفوانك، وأمامك رحلة طويلة. فلتبحث عن طريقة أخرى».

فجلس الشاب على الأرض، وكانت الشمس تسطع من خلال الأشجار وكان سعيدًا لأنه شاب ولأن فيه أمنيته. وكان فى الوقت نفسه غير سعيد لأن فى هذا العالم الجميل امرأة عجوزًا شوهاء سجينة، ولا حيلة له فى خلاصها. وكان شديد الذكاء، ففكر فى ألف وسيلة: بالفئوس والعصى، بالمطارق والمناجل، بالمسامير والبكر، ولكنه عرف بقلبه أن المسامير ستنزلق، والبكر سيأبى أن يدور، والعصى ستنكسر، والفأس ستطير من يده، وأخيرًا، ولأنه كان سعيدًا وغير سعيد فى آن معًا، انطلق يغنى، وكانت أغنية حب للأميرة التى لو كانت المرأة العجوز شابة

جميلة حرة لكانتها، وعندما أتم أغنيته كانت تقف أمامه: حرة، بارعة الحسن، ناضرة الشباب، وقالت: «الآن لا تملك أمنية واحدة بل ألفًا، كلمات غنيت نزلت عن أمنية، فإذا نزلت عنها تحققت».

فأجاب الفتى: «هذا جميل، ولكن ماذا كان من أمر أخوى؟».

قالت الفتاة، ولم تكن فى ذلك الحين شديدة الاهتمام بأهل الهمة: «أما الذى يتخذ لكل أمر أهميته فسيعود مسرعًا ليبحث عن فأسه الغالية التى تركها على الأرض هنا، وسيتمنى أن يشحذها وهكذا يجد نفسه ممسيًا، حيث كان مصبحا. أما الهياب فقد لقى دبا، فأحال نفسه أسدًا، ولولا زئيره لما سمعنا بخبره مرة أخرى.

أرجو أن تعذرونى إن كنت قد أخطأت حين قصصت حكاية خرافية بين هذه الجدران التى يفيض فى جوانبها العلم. فإذا دعوتم قصاصًا ليحدثكم فيجب أن تنتظروا منه أن يروى قصصا، لأن هذه طريقته فى التعبير عن نفسه. ولن أنزع عن خرافتى ما عساه أن يكون فيها من مزية باللجوء إلى تفسيرها، ولكنكم لابد قد لاحظتم شيئين: الأول أن الحافز إلى الخيال المبدع ليس حافزا فكريا بل هو صورة من صور الوجد. لقد كان من الممكن أن ينجح الشاب بفعل الحب أو بفعل الموت. وقد نجح فعلا بأن غنى أغنية حب، أى بفعل الشعر. ولابد أنكم لاحظتم ـ ثانيا ـ أن الخيال المبدع عملية متبادلة. فهو نتيجة قوتين متفاعلتين: قوة الإعطاء وقوة التلقى. إن الشاب لم يتمن ـ فقط ـ حرية المرأة العجوز، بل أعطاها أمنيته بخياله، فتلقته واستجابت له. واسمحوا لى أن أتوسع قليلا فى هاتين الفكرتين، وأن أطبقهما على أمثلة أخرى من الخيال المبدع.

وسأشير إشارة شديدة الإيجاز والتعميم إلى أحد هذه الأمثلة، وهو مثل الصلاة، لأن الموضوع ـ من ناحية ـ أوسع من أن نقتحمه هذا المساء، ولأننى ـ من ناحية أخرى ـ لا رغبة لى فى مناقشة الآراء الدينية. ولكننى أعتقد أن العلماء فى جميع الأديان مجمعون على أن الصلاة وسيلة يمكن أن يحقق بها المرء تغييرا روحيا. ولسنا فى حاجة إلى أن نبحث هنا عما إذا كانت تنتج نتائج مادية أكثر.

فوظيفة الخيال المبدع إحداث تغيير روحى، هى تغيير القلب، تغيير طبيعة الإنسان، وبهذه الناحية من الصلاة شغلنا الآن. والصلاة التى تحدث تغييرا من هذا النوع تتفق تماماً مع الشرطين اللذين ألمعت إلى أنهما مميزان لفعل الخيال المبدع ـ فهى وجدية لا فكرية، وهى فعل متبادل بين الإنسان وربه، تلق وامتلاء. ولكن الإنسان فى هذه الحالة ليس هو المعطى أو المالئ، فكل صلواته وكل عباداته وكل شعائر العظمة، سواء أكان كاثوليكيا أم پروتستنتيا، بوذيا أم هنديا.. ترمى إلى تطهير نفسه من العوائق الروحية، وفتح قلبه ليستطيع أن يستقبل ربه، ليأذن للروح الأعلى أن يدخله وينعشه. والواقع أن كل كتاب صوفى رأيته يخبر عن قصة واحدة، لا أن الإنسان وصل إلى الله بل إنه استطاع أن يتغلب على مقاومته الشهوانية والفكرية لله. ولقد كان قديسو العصور الوسطى يتحدثون دائمًا بأسلوب الاستعارة، مشبهين أنفسهم بعروس تتلقى عريسها. والاستعارة تختلف شكلا، ولكننا نستطيع أن نجد فى جميع الكتابات الصوفية. عند جميع الشعوب هذه القصة نفسها، عن عمل الخيال المبدع بالفعل المتبادل بين الإنسان الذى ملأه الحبور وبين الروح الأعلى: قبول وامتلاء عنيف لما فيه من حب.

ولنرجع البصر لحظة لنرى إلى أى مدى بلغنا، إن الخيال المبدع وسيلة لإحداث التغيير الروحى، والحب شرط له. فالحب هو جوهر القيمة الروحية، وتجب العناية بالتمييز بينه وبين طلب شىء أو «إرادة» شىء، كما تجب العناية بالتمييز بينه وبين التوهم أو أحلام اليقظة، وأساس التميز أن هذه جميعها ـ الطلب والإرادة والتوهم ـ أفعال واحدة أو ناظرة إلى الذات ويمكن أن يقوم بها الإنسان بنفسه، فى حين أن الخيال المبدع مثل المغناطيسية يحتاج إلى قطبين حتى يوجد قطب موجب وقطب سالب، فهو ليس فعلاً واحدًا بل متبادلاً: إعطاء، وتلق، وهو يحتاج إلى توتر يصل بين المعطى والمتلقى، والفن أحد أشكال ذلك التوتر.

(٢)

بهذا أصل إلى لب موضوعى، وأقترب من طرح هذه الفكرة عليكم، وهى أننا عند نقد الفن نميل ميلا مسرفا إلى بحثه بلغة المجتمعات الأدبية المغلقة، وإلى بناء أحكامنا على أجوبة نقدمها عن أسئلة مهما يكن من أهميتها فإنها ثانوية بجانب السؤال الذى قلما نسأله، والذى يرجع، أو ينبغى أن يرجع، إلى جذور الإسطاطيقا. إنه يرجع إلى جذور الإسطاطيقا لأنه يرجع إلى جذور الحياة، فقد تعود الناس أن يسألوا عن كتاب أو صورة، أهو رومانسى؟ أهو طبيعى؟ كانت هذه هى الأسئلة التى بدت طبيعية لمعاصرى ميسيه، ثم لمعاصرى زولا من بعد، وحين كانوا يجيبون بنعم كانوا يصحبون ذلك بالاستحسان، ولو أجبنا اليوم بنعم عن الأسئلة نفسها فالمرجح أن نصحب ذلك بالاستهجان، فقد تغير النمط المستماح. ألم تكد تحدث معركة فى أحد مسارحكم منذ مائة سنة تقريبًا لأن فكتور هوجو أقام ما يشبه الثورة فى الفن لإدخاله طريقة التضمين فى عروضكم الإسكندرى التمثيلى، والآن يمكننا أن نرى أنه لم يخن مبدأ فنيا حيويا. فما عدنا نقول إنه بما أن راسين كان فنانا فهوجو غير فنان. ونحن نرى أن ذلك النقد المعاصر وإن كان معقولا ومثيرا للاهتمام فى لفته إلى تغير فى الشكل فإنه كان خارجا عن الموضوع من حيث مساسه بطبيعة الفن نفسه. فإذا كان هم النقاد أن يكتشفوا هل هوجو فنان أم لا فقد كانوا يوجهون سؤالا خاطئًا.

أولسنا نحن أيضًا نوجه إلى أنفسنا أسئلة خاطئة؟ فالنمط المستملح فى امتحان الكاتب فى هذه الأيام هو:هل هو حديث؟ هل يتفق عمله مع روح العصر؟ وكثير من النقاد يذهبون إلى أبعد من ذلك فيسألون: هل يدرك أن أهوال الحرب

تهدد العالم؟ وهل تعكس كتاباته ذلك الخوف؟ إن لم يكن كذلك فهو رومانسى وهو حقيق بأن يدان. أو هناك سؤال آخر يقام عليه حكم اسطاطيقى: هل ينتمى هذا الكاتب إلى الحزب الذى أنتمى إليه؟ أهو من اليسار أم من اليمين؟ ولا حاجة بى فى هذه الرحاب المكرسة للعلم والدرس غير المتحيز أن ألح على ما فى مثل هذا السؤال من شر وفساد، ولكننى أرجو أن تلاحظوا أن الواحد من هذه الأسئلة يسلم إلى الآخر، وأن السؤال عن كون الكاتب حديثًا يعنى السؤال عن معنى كونه حديثًا، وليس هذا السؤال ببعيد عن السؤال إلى أى حزب ينتمى

وإلى هذا ستصلون حتما فى فرنسا وسنصل إلى انجلترا إذا مضينا نوجه الأسئلة الخاطئة عند الحكم على عمل فنى. فليس المهم أن يكون رومنسيًا أو طبيعيًا أو رمزيا، بل أن يكون عملا من أعمال الخيال الإبداعى أو لا يكون. هل يحتوى فى داخله على تلك البذرة التى تمكن الناس من أن يتخيلوا تخيلا مبدعا، والتى ستمكنهم من أن يفعلوا ذلك جيلا بعد جيل؟ فمن الحق أنه لا يوجدعمل فنى خالد بنفسه، فبقاؤه وقيمته لا يتوقفان على أى شىء محكوم عليه بمقاييس معاصريه فحسب، بل يتوقفان على ما فى قوته أن يصبح فى المستقبل. فإذا كان له أن يبقى وأن يظل ناضرًا فيجب أن يعاد خلقه دائمًا فى عقول من يتلقونه. إذا كنتم تقدرون راسين، فهل تظنون أنكم تقدرونه لنفس الأسباب التى دعت إلى تقديره فى القرن السابع عشر، إن المسرح الفرنسى اليوم والفكر الفرنسى اليوم ما عادا يحبان من الشاعر المسرحى أن يظهر تطور حدثه عن طريق الرسل، ويفسر شخصياته عن طريق الوصيفات مستودعات الأسرار؛ وعلى الجملة فإن البناء الدرامى الكلاسيكى، الذى التزمه راسين التزامًا شديدًا، مناقض لروح النقد الحديث كله، وعلى الرغم من ذلك لم يزل راسين حيًا وإن هاجمه الكثيرون. ستقولون: «ماذا! أتضرب لنا مثل الخيال المبدع براسين شاعرنا الذى قد يكون له ما شئت من فضائل النظم ولكنه من شر ما يختار من مثل للفنان العظيم المبتكر الذى يشعل خياله قلوب أهل هذا الزمان؟» وستقولون: «لقد كان فى راسين كثير من الفضائل الباردة التى استحسنها بوالو، ولكن لماذا اخترت راسين للتمثيل لصدق نظريتك يا أجهل الإنجليز؟» لقد اخترته لأنى لو اخترت موليير أو حتى

كورنى لكان الأمر يسهل جداً. لقد اخترت راسين لأنه عسير، ولأنى لو استطعت إقناعكم بأنه حى لأن فيه بذرة الخيال المبدع لكنت قد مضيت شوطًا بعيدًا نحو إثبات قضيتى. وإنى لأقول لكم، ولا سيما الشباب منكم، ولعلهم ثائرون ثورة عنيفة على الأشكال الكلاسيكية، إنكم لا تستطيعون إذا كنتم فرنسيين حساسين أن تشهدوا تمثيل «فيدر» دون أن تغتريكم هزة فى لحظة ما من المساء، مهما تكن مقاومتكم الحديثة، أليس هذا صحيحًا؟ قد تعترضون بأن كمال النظم عند راسين يجعله متشابها، وإنه لذلك ـ نقيصة.، وأنا أميل إلى موافقتكم بوصفى إنجليزيًا يعشق زحافات شكسبير البديعة. ولكننى أعلم ـ مهما تكن أذنى عاجزة عن إدراك لغتكم البديعة ـ أن فى «فيدر» أبياتًا ترفعنى فوق نفسى، وتجعلنى ألهث، وترسل نوعًا من السحر فى جسمى، وتبعث حياة جديدة فى خيالى، وما تجعلنى أتخيله ليس هو ما تخيله راسين بحال ما. فلست أدعى أننى شديد الاهتمام بمصير أحد من شخصيات مسرحيته ولكنه يحمل فى عبقريته سيف الحياة الذى يطعننى طعنة تبعثنى لحياة جديدة مستقلة، ويضطرنى أن أتخيل لنفسى، وهذه هى قوة الفنان الحقيقية، وهذا هو خلوده الحقيقى.

هل تسمحون لى أن أقدم إليكم مثلاً آخر، مختلفًا فى نوعه، وليكن من لغتى هذه المرة؟ من المألوف فى إنجلترا أن يتحدث القوم عن شكسبير على أنه صاحب تمثيل لا يبارى، وأن ينظروا إلى أعماله على أنها جماع الحكمة الإنسانية، ولست أمارى فى حكمته، أو سعة خبرته، أو أننا قد نجد فى أعماله عمقًا وتنوعًا فى تعليم الأخلاق، فهذه الأشياء تزيد فى عظمته، ولكنها ليست جوهرة هذه العظمة، ولا هى سبب خلوده. والدليل على ذلك هو أن هزة الرجل، تلك الصفة ـ فيه ـ التى تمد خيال السامع فجأة، توجد فى مقطوعة غنائية كهذه:

«حبيبتى أنا.. ما يحيرك؟

هذا حبيبك جاء يخبرك.

هذا المغنى الصادح الباكى.

تمهلى يا حلوتى هنا

فمنتهى رحلتنا أنا

نلقى الهوى.. ما الحق يخفاك

ما الحب؟ ليس الحب عند غد

هل يضحك السعداء بعد غد؟

ما سوف يأتى فى يد المجهول

وطول منظر الهوى خسران

هاتى ثنى من ثغرك الريان

إن الشباب نضارة وتزول»

ستلاحظون أن ما «يقوله» شكسبير فى هذه المقطوعة، لا يتجاوز هذا: «أنت شابة. الحياة قصيرة. قبلينى الآن» وليس فى هذا فلسفة مبتكرة، ولا خبرة فريدة، ولا درس أخلاقى عميق. إنه يقول ما كان الإليزابيثيون يقولونه دائمًا، لأنهم كانوا فى خوف مستمر من أن يعبث الجدرى فى المحاسن، وأن يلتهمها الموت المبكر. لكن بينما كان معاصروه يكتبون كتابة مملة جدًا عن هذا الموضوع، ولهذا نسيناهم نحن الذين لا نخاف الجدرى كثيرًا، إذا هو يكتب ـ ولديه نفس الموضوع ـ مقطوعة أعتقد أنها أعظم مقطوعة فى اللغة الإنجليزية. قد ينسى «هملت» فى يوم من الأيام، ولكن هذه المقطوعة ـ فيما أحسب ـ ستظل تذكر. لماذا؟ ليس لما تحتوى عليه، بل لما تؤديه من خارج نفسها. وإنى لأشعر حين أقرؤها كأن نافذة فتحت فجأة فى ظلام المعرفة والخبرة، إن الشباب يسرى فيها، والحب يسرى فيها: الشباب نفسه والحب نفسه، الحقيقة التى وراء الظواهر. وفى هذا هى تختلف عن قصائد أخرى أقل منها، تغنى لشباب امرأة واحدة، مهما يكن هذا الغناء عذبا. فلنتحدث عنها على هذا الوجه: إن قصائد دونها عظمة تضىء وجهًا واحدًا أو وجوهًا كثيرة، ولكن هذه الغنائية تملأ القارئ نفسه نورًا حتى ليخال نفسه لحظة، وهوى يقرأ، إلهًا له قوة الآلهة وحبهم وشغفهم. يحدثنا دستويفسكى عن رجل ركع أمام امرأة قائلا: «لست أركع لك بل للإنسانية المعذبة فى

شخصك». وهذه ومضة من ومضات العبقرية تناظر تلك. ولن تجد ثلاثة فنانين مختلفين بعضهم عن بعض أكثر من اختلاف راسين وشكسبير ودستويفسكى، ولن تجد ثلاثة فنانين يستخدمون أساليب أكثر اختلافًا، ولكنهم فى الأمثلة الثلاثة التى ذكرتها يلتقون فى هذا: قوة على أن يصبحوا ومضة اتصال بين الله والإنسان، وأن يمكنوا كل إنسان من أن يعلو بخياله عن جسده، حتى يرى الله ويدخل فيه. وأنا أستعمل كلمة «الله»، ولكم أن تفسروها كما تحبون، فلست هنا رجلا من رجال اللاهوت، وكل ما أعلمه أنه إذا لم يكن للكلمة معنى لديكم، فلا يمكن أن يكون للفن معنى، ولا للإبداع معنى، ولا للخيال مجال.

(٣)

كيف، إذن، ينبغى أن يعيش الفنان ويعمل؟ لقد كتب جورج مور هذه الكلمات إلى شابة صغيرة كانت تحاول ممارسة فنه:

«إذا خرجت لتتسلى عندما تعجزين عن الكتابة فسوف ينتهى فنك إلى لا شىء. إن حياة الفنان هى فى هذه كحياة البهلوان: يجب أن يمارس صنعته كل يوم، حين يسعفه الإلهام وحين ينأى عنه. إنه يجب ألا ينتظر الإلهام، بل يظل يناديه ويستنزله دائمًا، وسيجيبه أخيرًا.. إذا أردت أن تسمعى صوت آلهة الوحى فيجب أن تعدى لها ساعات صمت وألا تيأسى إذا أخلفت موعدها معك. ولتستقبلى آلهة الوحى كما ينبغى استقبالها. يجب أن يكون لك مسكن وأن تتناولى عشاءك فيه وحدك فى معظم الأحيان».

وأنتم تلاحظون أن مور مثل بودلير يشبه حياة الفنان بحياة البهلوان، فهو يجب أن يدرب صنعته دائمًا كما يدرب البهلوان عضلاته، ولكننى أفضل القول بأن الفنان يجب أن يقتدى فى حياته بالفرنسيين، فلا يكتفى بممارسته لصناعته فحسب، وهذا نضير شعائر العبادة، بل يعد روحه ويخضعها أولا وقبل كل شىء. ومور نفسه يشير إلى هذه الفكرة بقوله: «وأن تتناولى عشاءك فيه وحدك فى معظم الأحيان».

ولكن لننظر أولا فى ممارسة الفنان لصناعته. إن كانت الصنعة غرضًا فى نفسها فإنها لا قيمة لها، وهناك كثيرون يعلنون احتقارهم للرجل الذى يقضى شهرًا فى صياغة فقرة، لأنهم عاجزون عن مثل صبره، وأمثال هؤلاء النقاد يقولون إن الصنعة المحكمة غرور وتنفخ. فهم يصيحون: هل يحسب زيد من الناس أنه قد بلغ من خطر الشأن أن تختار كل كلمة من كلماته كما لو كان مصير

العالم متوقفًا عليها؟ وهناك جواب سهل على ذلك. إن الصناعة المحكمة عمل من أعمال المتواضعين لا من أعمال المتكبرين. فالرجل المتكبر الغارق فى أمور الدنيا يركن إلى نفسه، يؤمن بحكمته ويستسلم لذكائه، فهو يخط ما يتفق أن يكون فى رأسه كما يرتجل خطيب الشارع من فوق برميله. أما الفنان فهو يعلم أنه ليس بنفسه شيئًا، إنما هو أداة، وهو يشعر أنه أداة، وواجبه إتقان أدائه. ليس هو الذى سيلقح خيال أجيال لم تولد بعد، بل تلك القوة الخالدة الخارجة عنه والتى تعمل من خلاله، تلك القوة التى يسميها بعض الناس الله وبعضهم ربة الشعر.

وهناك اعتراض آخر يجب أن نرد عليه. فكثيرًا ما يقال إن الرجال العاديين والنساء العاديات لا يكترثون بالأسلوب، لأنهم ليسوا من أهل صناعة الآداب، وبناء على ذلك فإن الأسلوب مضيعة للوقت، فهل يمكن أن يقال إن معظم الناس الذين يذهبون إلى المسرح لا يهتمون بأسلوب التمثيل لأنهم ليسوا ممثلين ولا نقادًا؟ وهناك رد آخر أيسر من هذا: أعتقد أن قليلا من الفرنسيين يمكن أن يخالفونى فى أن تأثير ترجمتكم للكتاب المقدس فى لغة فرنسا وتفكيرها قد كان لا يزال أقل من تأثير ترجمتنا المعتمدة فى لغة إنجلترا وتفكيرها. والسبب هو أن الترجمة المعتمدة للكتاب المقدس هى المعجزة الكبرى لأدبنا من حيث الأسلوب. ويقال إن الذى أنشأها لجنة عينها الملك جيمس الأول، فإن صح ذلك فإنها الخدمة الوحيدة للفن التى قامت بها لجنة إنجليزية. ومادة هذه الترجمة من تاريخ وأخلاق موجودة كلها فى كتابكم المقدس، ولكن كتابنا آية من آيات الأسلوب، وهو معيار أدبنا كله، والعمدة فى نحونا ونظمنا للجمل واختيارنا للكلمات، وهو النار التى تكمن فى الحديث العادى للفلاح والتاجر والأرستقراطى، من جيل إلى جيل. لقد فعل الكتاب المقدس أكثر مما فعلته أية قوة أخرى - فيما عدا البحر - ليعطى إنجلترا الوحدة والعظمة والشخصية، فلماذا؟ ليس ذلك راجعًا إلى ما يحتوى عليه فحسب، لأن ثمة ترجمات أخرى قد أخذت من الأصل نفسه، بل إلى أن أداة الفنان مستكملة فيه.

ماذا نعنى باستكمال الأداة؟ ما الأسلوب الكامل؟ أليست أساليب الفنانين جميعًا مختلفة؟ فكيف إذن يمكننا أن نضع القواعد؟ حقا إن ذلك غير ممكن،

ولكننا إذا نظرنا إلى المشكلة من وجهة الخيال المبدع، لا على أنها حرب بين الطبيعية والرمزية والتأثرية، فإن فى مقدورنا أن نستنبط منها أفكارًا على شىء من القيمة. لقد استعملت هذه الكلمات فى كتاب قديم لى: «إن الفن نبأ عن الواقع لا يمكن التعبير عنه بوسائط أخرى». وأقول إن الواقع - ذلك الواقع الكامن خلف الظواهر - عسير على التعبير لسببين: لا لأنه غامض فى نفسه، فكل الصوفية الذين زعموا أنهم وصلوا إليه يخبروننا أن أولى صفاته البساطة: «كحلقة عظيمة من نور صاف لا نهائى، كله هدوء وكله إشراق» - بل لسببين راجعين إلى قصور لغتنا. فاللغة قائمة على ملاحظة الظواهر، فى حين أن الواقع هو ذلك الذى يسمو على الظواهر. واللغة وقف على التمييز بين الأشياء بأعيانها، تشير إلى ما بينها من اختلاف أو تشابه، فى حين أن الواقع يسمو على كل وجوه الاختلاف ويتمثل فى الوحدة، لا وحدة المخلوقات فيما بينها فحسب، بل وحدة الخالق مع الخليقة. هذان هما الوجهان الأساسيان لقصور اللغة. وغاية الأسلوب هى أن يتغلب عليهما، مستعملا اللغة بحيث يستطيع خيال القارئ وقد لقح وحمل ثمرة الخلق أن يتجاوز اختلافات الظاهر إلى وحدة الحقيقة. وإذا مضينا، نسأل وما الأسلوب الذى يمكن القارئ من تلقى «نبأ الواقع» من خلال ضجيج الكلمات؟ فإن الجواب يعتمد فيما يظهر على شيئين: الشكل والضغط. ولابد لكل فنان أن يقرر - وفقًا لطبيعته - ما الشكل الذى سيستعمله، فإن فرديته تتمثل فى اختياره للشكل. ولكن عمله - ليبقى - يجب أن يكون ذا شكل: أى أنه يجب أن يعطى بصورة متصلة، جملة بعد جملة، وفقرة بعد فقرة. وجزءًا بعد جزء، شعورًا يناظر الشعور الذى تعطيه الأغنية والذى تعطيه الحياة نفسها: بأن النهاية فى البداية وأن ما هو غير كامل يسير نحو الاكتمال. فغرض القافية أن تجيب القافية السابقة، وقيمة الأشكال جميعها أنها إذ تعد بتحقيق ما لم يتحقق بعد. فهى تخلق فى الإنسان ذلك التوتر، ذلك القلق الروحى، ذلك التوقع والأمل الذى هو حافز الخيال. وكما يمكنه أن يرى فى الموت تحقيق توقع ما، وفى الحب تحقيق توقع آخر، وكلاهما يفتح أمامه توقعًا جديدًا أعظم من ذلك الذى تحقق - فكذلك يمكنه أن يكتشف فى شكل العمل الفنى ذلك الوعد المؤكد بالسلام، الذى

ينبع منه العمل الفنى. ولكن الشكل وحده لا يكفى. فهناك ضغط وراء الشكل فى الأسلوب العظيم. وإنه ليشعرك بهذا الضغط وأنت تقرأ. فأنت تشعر أن كل سماوات الواقع تضغط على عقل الكاتب، وأنت ترفع بصرك، وتتخيل، وتتفتح أمامك سماواتك أنت. إننى لا أقول بأن أول واجبات الفنان إكمال أدائه تقديرًا منى للأسلوب على أنه حلية لفظية، بل إيمانًا بأن هذا الشكل وهذا الضغط يطهران روح الإنسان.

ثم عليه واجب آخر أعظم: أن يتعلم كيف يخضع. لقد قال جورج مور: «إذا أردت أن تسمعى صوت إلهة الوحى فيجب أن تعدى لها ساعات صمت». إنها يجب ألا تكون ساعات صمت فقط، بل ساعات خضوع أيضًا. يجب ألا نسألها ولا نضجر لغيابها. يجب ألا نوجهها، حين تأتى، لإشباع سلطاتنا أو غرورنا، بل كما تريد هى نفسها أن توجه. وإذا دعاك الناس أستاذًا فلست أنت بل هى التى علمتهم أو واستهم، وإذا ازدروك أو سخروا منك فلا تكرههم ولا تكل لهم بكيلهم، بل أسأل نفسك سؤالا واحدًا: هل خنت ربة وحيك؟ فإن كان ذلك فهم محقون فى احتقارهم، وإن كانوا غير محقين فتحمل احتقارهم من أجلها. لا تكل صاعًا بصاع، لا تدخل فى جدال كان، إلا أن يكون دفاعًا عن حرية الفنانين فى أن يكونوا فنانين، لا تشغل نفسك كثيرًا بمعاصريك، إلا أن يكون لاكتشاف ما فيهم من خير. لا تنتصر لفريق، كن فى سلام، وحيدًا.

وقبل ذلك كله لا تخشى السخرية. لا تخف أن تبذل نفسك. إن الخوف من الاستهزاء هو لغة الأدب المعاصر. يقولون لنا إن روح عصرنا هى روح شك وسخرية، وإن كل ما يكتب يجب أن يصلح بقليل من الملح، وهذه النظرة هى نتاج تهيب فاجع، وهى تنتج بدورها ذكاء عقيما: قصائد مستوحاة من الحقد السياسى، وروايات لرجال يسارعون إلى احتقار شخصياتهم، خشية أن نضحك لأنهم أعجبوا بشىء ناقص كهذا الإنسان، أو أحبوا شيئًا ناقصًا كهذه المرأة. ولكن الرجال والنساء وحماقتهم وعذابهم وطموحهم والله الذى فيهم، تلك هى مادة فننا، ويجب أن يخضع لهم الفنان كما يخضع لكل شىء آخر. ما كان الفنان فى هذا العالم ليصلب البشرية بل ليغسل قدميها.

(٤)

ومع ذلك فكثيرًا ما يقال إن الكاتب الذى يدبر حياته على النمط الذى وصفته، ويكرس جانبًا كبيرًا منها للتأمل والإتقان البطىء لصناعته، مثل هذا الكاتب يبدى انصرافًا عن التعاطف مع إخوته البشر، وإنه أنانى فى انعزاله الظاهر. ولقد يسأل السائلون ما قيمة فنه فى عالم مائج مضطرب، وأى معنى يمكن أن يجعله لقوم يحتاجون إلى عمل، ونسوة وأطفال جياع، لتلك الكتلة الضخمة من البشرية التى تصارع فى سبيل الأمن والسلام. ولقد يسألون: ماذا يمكن أن تكون قيمة قصة لرجال يعيشون فى خوف الموت، ولاسيما إذا كانت قصة لا تعكس مبادئ حزب ما، ولا تعنى عناية مباشرة بالصراع القائم فى سبيل الوجود، ولقد يقال عن أولئك الذين يكتبون مثل هذه القصص إنهم «منعزلون عن الحياة»، وإذا أجيب بأنه من العجيب إذًا أن يقبل على قراءتهم مثل هذا العدد الكبير من الناس فى أنحاء العالم، جىء باتهام جديد، وهو أن هؤلاء القراء أنفسهم لابد أن يكونوا «منعزلين عن الحياة»، أو حريصين على «الهروب» منها. وأذكر أنى حين كنت فى ألمانيا للمرة الأخيرة فى يونية ١٩٣٤ استفسرت باهتمام عن موقف الحكومة من الفن وكنت أفهم جيدًا أنها تصادر الرأى المخالف للنظام، فهذا إجراء عادى فى جميع البلاد الحديثة العهد بالثورة، فالحكومة التى قامت على القوة، والتى لا تزال غير واثقة من مركزها، ما كانت لترضى قط بمواجهة النقد. ولكننى ألححت فى الاستفسار سائلاً عن الموقف الرسمى من الأعمال الفنية التى لا شأن لها بالسياسة على الإطلاق: من قصة حب خالصة مثلا، «كروميو وجولييت»، أو «سيول الربيع» لتورجنيف، أو «مانون» لسكو، فقيل لى إن

مثل هذه القصة قد لا تصادر حتما ولكنها تعامل بازدراء. لماذا؟ لأنها لا تؤيد الحكومة تأييدًا إيجابيا. لأنها لا تعكس «النظرة النازية إلى الحياة». إن أولئك الذين يتحدثون عن الفنان على أنه «منعزل عن الحياة» هم نازيون وإن لم يشعروا بذلك، فهم يزعمون أن لا شىء يستحق الكتابة سوى نظرتهم هم إلى الحياة، أو «الفلت أنشاونج» الذى يعتقدونه.

ولننظر إلى المشكلة نفسها من وجهة نظر أخرى ـ من وجهة نظر القارئ العادى، لا من وجهة نظر الكاتب نفسه. يقال إن الكاتب الذى لا يشغل نفسه بالشئون الحاضرة بطريقة مباشرة، والذى يفكر فى الرجال والنساء على أنهم أفراد لا على أنهم وحدات فى كتلة ـ سواء أكانت هذه الكتلة أمة أم جنسًا أم طبقة اقتصادية ـ يقال إن مثل هذا الكاتب لا يفعل شيئًا ليزيد سعادة البشرية أو ليقلل من شقائها، أو إن كان يفعل شيئًا فذلك لا يعدو أنه يقوم بوظيفة المخدر. وهذا غير صحيح، وإذا طبقنا فكرة الخيال المبدع على القارئ فسنرى أنه غير صحيح، وسنرى أيضًا أن ثمة علاقة بين الفن والحياة فى العالم الحديث لا يسهل الاعتراف بها على أولئك الذين يتباهون أكثر من غيرهم بكونهم محدثين.

فلنميز تمييزًا واضحًا بين السعادة واللذة. إن اللذة تترتب على إشباع الرغبة إشباعًا مباشرًا، أما السعادة فهى الشعور الذى يشعر به الإنسان أحيانًا من أن لحياته قيمة، وأنها تسير نحو غرض عظيم، وأنها ـ قبل كل شىء ـ تصنع كمالها بنفسها، والشقاء هو اختلاط الفكر وانقسامه، والشعور بأن الإنسان ضل طريقه، وأنه يعيش كيفما اتفق، غير خاضع لشكل ما. إن الحياة الشقية كالكتاب الردىء ـ تجرى هنا وهناك ولا تحمل فى طياتها أى وعد مؤكد بالشكل، والصعوبة الكبرى فى العيش هى الصعوبة التى نقابلها جميعًا فى معرفة الشكل الحقيقى لحياتنا، بل أحيانًا فى معرفة إن كان لها شكل أم لا.

ومن الخواص المميزة لعصرنا الحاضر ـ والحق أنها أكثر الخواص مباعدة بيننا وبين أسلافنا، وأوضحها دلالة على المعنى الخاص لكلمة «محدث» ـ كون شقاء الأشقياء نابعًا من انقسام الفكر الذى تحدثنا عنه بعينه، من ذلك الشوق

غير المشبع إلى شكل وعقل فى الحياة. إن هذا عصر شكاك، وكثير من الناس الذين تخلوا عن إيمان أسلافهم يبحثون عن إيمان آخر ليحل محله. إن هذا عصر علمى، تجاوزت فيه معرفة الإنسان مدى حكمته، وتملكه الخوف من القوة المدمرة لمخترعاته التى لم يعد قادرًا على السيطرة عليها. إن هذا عصر تناقض وحشى بلغ من عجز نظام التوزيع فيه أن تتلف مواد الطعام فى جانب من الأرض بينما الرجال والنساء فى جوانب أخرى يصرخون طلبًا لها. وهذا ـ قبل كل شىء ـ عصر أسئلة، لا يستطيع الشباب فيه أن يجد مخرجًا لحماسته، فهو لا يزال يسأل «لماذا؟ لماذا؟ لماذا؟ ما معنى حياتى هذه؟ ما شكلها؟ كيف تكون ـ ولأستعير كلمات المستر ويلز ـ هيئة الأشياء التى ستجىء؟» وحيث لا تجد هذه الأسئلة جوابًا تكون التعاسة والتمرد أو السخط المقيم. هذه هى طبيعة الشقاء الحديث.

ولنسأل ثانية: لماذا؟ إذا كنا عاجزين عن رؤية شكل الأشياء التى ستجىء، عاجزين عن أن نميز بين مضطرب الوجود المعاصر شكلا يسير نحو الاكتمال، أفلا يكون هذا عجزًا من خيالنا نحن؟ إننا نشعر فى باطننا أن ثمة شكلا حيويًا ينتظر الاكتمال ـ ولو لم نشعر بذلك لما كان للعيش نفسه داع كبير، ولا للصراع من أجل العيشة الطيبة داع ما ـ ومع ذلك لا نستطيع أن نتخيل الشكل المكتمل. وهذه هى قيمة الأدب للقارئ العادى، والصور للمشاهد، والموسيقى للمستمع، والفن للإنسانية.

إنه يلقحها بفكرة الشكل، وهو لا يخدرها بل على العكس يحفزها لتخيل تلك الأشياء التى لا تستطيع إن لم تتخيلها أن تعرف السعادة أو السلام. وبهذا المعنى يمكننا أن نطلب إلى الفن ـ ولا نكون مشتطين ـ أن «يضع المرآة أمام الطبيعة» فليست قيمته الأولى فى تمثيل الحقائق المشاهدة أو التعليق عليها، إنما قيمته فى قدرته على أن يضع أمام الإنسان مرآة تمكنه من رؤية ما كانه وما يصير إليه، ومن أن يلمح نفسه ـ بعمل خيالى مبدع ـ جزءًا من الطبيعة، وعساها تمكنه من أن يعرف الله فى نفسه. إن الفنان العظيم يبلغ فكرة الشكل إلى الإنسانية عن طريق الشكل والتأثير بفنه مثله فى ذلك كمثل الشاعر فى قصتى الخرافية ينزل

عن أمنيته فتحل فى سرائر الناس وتتكاثر وتتحقق. ليس الفنان فى العالم للمجد ولا للقوة. إنه هنا لينصت كما أنه هنا ليتكلم، حتى تجدد البشرية - تلك العجوز المحبوسة فى الشجرة - نفسها من خلاله هو، رسول الآلهة المنذور وأداتها.

الفنان فى المجتمع

محاضرة و. ب. كر التذكارية السادسة ألقيت فى جامعة جلاسجو فى ١٨ إبريل ١٩٤٥ ونشر نصها الأصلى فى كتاب The writer and his world الذى نشر بعد وفاة المؤلف.

هذه المحاضرات قصد بها تخليد ذكرى واحد من أعمق الدارسين المحدثين وأعظمهم إنسانية، وهو و. ب. كر. ومن ثم فحرى بالمحاضر أن يتابع عمل كر وأن يجول، على كل حال، فى ميدان دراسته النقدية، ولكن ذلك يتطلب علمًا لا أملكه، وقد بدا لى من الصواب حين اخترت هذا الموضوع ألا أحاول أكثر من أن أتحرك داخل العالم الذى تهيمن عليه روحه المستقلة الجسور.

(١)

لهذا أقترح أن أبسط أمامكم المشكلة الكبيرة القادمة التى يجب على المدنية الحديثة أن تواجهها وتحلها: مشكلة المحافظة على حرية الفكر من هجوم العقائد المتعصبة، وتقوية مجتمع الحرية ضد التوغل الاستبدادى الذى يهدده الآن. أو باختصار: كيف نضمن لنا ولأبنائنا أن نعيش ونفكر ونموت بوصفنا رجالا ونساء، نملك عقولنا وأرواحنا، لا بوصفنا كتيبة مراقبة مسوقة، ليس لها فضيلة إلا الخضوع.

وسأسأل بعد ذلك: ما مكان الفنان فى المجتمع الحر، ما واجبه نحو هذا المجتمع، وما واجب هذا المجتمع نحوه؟ وسأشير إلى أن العلاقة بين الفنان والمجتمع هى من ناحية، علاقة ثابتة، لأنها تنبع من طبيعة الفن وطبيعة المجتمع

نفسه، ومن ناحية أخرى علاقة دائمة التغير، من حيث أنها تنبع من تغيرات فى الممارسة الفنية وفى الأشكال التى يتخذها المجتمع فى العصور المختلفة.

وعلى اعتبار أن هذه العلاقة بين الفنان والمجتمع ثابتة من ناحية ومتغيرة من ناحية أخرى، سأبحث عن العلاقة الصحيحة كما تكون الآن، وكما ينتظر أن تصبح فى المستقبل، وسأعرض فى الختام هذه القضية: إننا بالمحافظة على هذا العلاقة الصحيحة يمكننا أن نساعد فى الحفاظ على حرية الفكر وعلى المجتمع الحر نفسه، فإن الفنان ليس كاهن المجتمع ولا هو عبد المجتمع، ولكنه عضو فيه موكول إليه بالذات أن يحافظ على صفات معينة جوهرية لحياته الروحية. فهو كما هو العهد به دائمًا نفس الحياة لخيال الشعب، الذى بدونه يهلك. ويجب أن يتعلم الشعب مع كل مرحلة جديدة من التاريخ كف يتقبله وكيف يجعل منه حليفًا للدين والعلم فى سعى كل إنسان نحو الحق، وكيف يتنفس بحرية وعمق فى كل مناخ جديد. فإن الشعب إن لم يفعل ذلك خنقه المستبدون، وغاصت روح الإنسان فى الظلام والذل قرونًا طويلة وإن كانت هذه الروح لا يمكن أن تموت. لقد تحدثت مسز تشارلس كنجزلى فى سيرة زوجها حديثًا قد يبدو لنا الآن غريبا، إذ ذكرت «إلفه للفن والأشياء العميقة»، وقد تبتسم لعبارتها ولكننا فى الوقت نفسه نحترم إدراكها للعلاقة بين الفن وبين كل ما نقدره فى الحياة أعظم التقدير. ونحن بدورنا مدعوون إلى أن نستجمع قوانا من أثينا وعصر النهضة ونهيئ السبيل لما يمكن أن يجرؤ أبناؤنا وأحفادنا ـ إذا عاشوا ـ على تسميته بعصر التنوير الجديد بعد النكسة المخيفة التى شهدناها.

(٢)

أول ما أبد به، إذن، أن أحدد المشكلة كما أرأها. عندما يجلس المؤرخون فى المستقبل البعيد ليكتبوا، فأى عنوان يضعون للفصل الذى يصف النصف التالى من القرن العشرين؟ ماذا سيكون مدار الحياة فى هذه الفترة؟

كثير من الناس يقولون إن الذى نجده أمامنا هو أولا وقبل كل شىء صراع اقتصادى. وقليل آخرون - ولعلهم أقل مما ينبغى، فإن هذا موضوع يميل الرأى العام البريطانى إلى إغفاله - يقولون إن مشكلتنا الرئيسية ستكون فى السياسة الخارجية. وكل الرأيين معقول، ولكن أحدهما يتوقف على الآخر، وثمة خطر فى تأكيدهما تأكيدًا يستبعد الآخر. فالممكن اقتصاديًا لا يتوقف على نظرية مجردة سواء أكانت ماركسية أم غيرها، بل يتوقف على ما تجعله علاقاتنا الدولية ممكنا، ونحن ننسى نسيانًا خطرًا أن السياسة الخارجية هى شرط السياسة الداخلية وتأكيدها، وأن تأمين النفس ضد الأعداء الخارجيين واجب أول فى سبيل الأمن الاجتماعى والتقدم الاقتصادى.

ومن بين الموضوعات الأساسية التى يتحتم على أى مؤرخ لعصرنا أن يتناولها محاولتنا للوصل بين السياسة الخارجية والسياسة الاقتصادية، ويمكننا من أن نقنع أنفسنا ونقنع غيرنا بقبول بعض القيود على السعادة القومية فى سبيل تأسيس قانون دولى يقوم تدريجا: يكاد لا يكون ثمة مجال للشك فى أن هذا هو الاتجاه الذى سيحاول الرجال المحبون للسلام، الرجال غير المتعصبين أن يسيروا العالم نحوه.

ولكن هل سيمنعهم من ذلك متطرفون نافدو الصبر، محبون للدماء؟ هذا، فيما أعتقد، هو السؤال الذى يكمن تحت جميع الأسئلة فى عصرنا، فلا يمكن أن تحل خلافاتنا فى النظرية الاقتصادية والسياسة الخارجية، بل أن تناقش مناقشة مفيدة، إلا إذا أجبنا فيما بيننا وبين أنفسنا عن هذا السؤال الشخصى: هل أتكلم وأفكر كرجل حر أم كمستبد؟ هل أحب أن أعيش فى مجتمع حر مع رجال يختلفون على هذه النظرية والعقيدة، باحثًا معهم ـ ومع الأمم الأخرى ـ عن توفيق عملى، أم أصر على أن أقتلع كل عقيدة ونظرية تختلف عن عقيدتى ونظريتى، سعيًا وراء ما أعتقد أنه حق؟

وقد يحسب قوم أن فى تصوير هذين السبيلين المتناقضين تعسفًا كبيرًا. وقد يكون لجيلى من الرجال والنساء البريطانيين والبريطانيات، أو للجيل الذى يكبرنا، أن يظن مثل هذا الظن. فقد نشأنا فى جو الحرية واعتدناها ولكننى واثق أن هذا الاختيار الصعب لن يبدو متعسفًا فى فرنسا، حيث دخلت الطواغيت والأيديولوجيات على الناس بيوتهم، ولا فى بولندا، حيث حطم بينها ـ لخزينا نحن ـ مجد شعب عظيم، ولا فى إيطاليا حيث نسخ عمل غريبا لدى، ولا فى أسبانيا حيث الكره سم القلوب، بل لا أعتقد أن هذا الاختيار الصعب ـ مهما يكن مرًا ـ يبدو غير واقعى للأسكتلدنيين والإنجليز من الجيل الذى يصغرنى وإلى الشباب أتكلم مقتحمًا، فإن حياتهم لا حياتى هى التى ستحمل بقية عبء هذا القرن، وإذا جاء عصر التنوير الجديد فسوف يكون مكافأة لأبنائهم، ولعله يكون مكافأة لهم هم.

ولقد كان أول من واجهنى بهذا الخيار الصعب شاب صغير السن جدًا. كان طيارًا حربيًا، ضربت طائرته وأصيب بحروق فظيعة فى معركة بريطانيا، وعندما شفى من جراحه، وأعاد جراحو اللدائن بناء وجهه، وبينما كان يجاهد ليحصل على إذن بالطيران ثانية، إذن كانت إجابته مفضية إلى موته، جاء ليتعشى فى منزلى بلندن. وقد حاولت طوال الغارات الجوية أن أحتفظ هناك بمسرة واحدة: كنا نتعشى على ضوء الشموع بجانب نار مكشوفة، وأذكر أننا صعدنا بعد العشاء إلى الطابق الأعلى: أنا بزجاجة الخمر، وهو بالشمعدانين: أذكر ذلك لأننا ما كدنا

نصعد إلى الغرفة العلوية حتى قال وهو يقف وسط الحجرة وفى كلتا يديه شمعدان: (الآن حيثما أذهب أسأل نفسى هذا السؤال عن كل إنسان. وأثناء العشاء، كنت أسأله عنك)، وعجزت عن متابعته لحظة، فقد كان يواصل حديثنا على المائدة، بينما كنت أفكر فى أمور أخرى. فسألته: «أى سؤال؟» فوضع الشمعدانين وأجابنى، كان ذلك موضوع حديثنا إلى نصف الليل.

كانت هذه هى فكرته: لقد كان يشعر أن كل إنسان فى العالم الحديث، كل إنسان، سواء أكان جنديا أم قسيسا أم عالما أم تاجرًا أم خادمة فى منزل، هو بالقوة إما شيوعى وإما نازى، سواء أعرف ذلك أم لم يعرفه. وأصر على قوله (بالقوة). ولكننى لست واحدًا منهما. على أننى أعلم إلى أى سبيل أتجه إن كان على أن أختار. وهذا هو السؤال الذى أسائله لنفسى عن الآخرين: أى سبيل يتجهون إن كان عليهم أن يختاروا، بل أى سبيل سوف يتجهون عندما يتحتم عليهم أن يختاروا؟ فى أى جانب يقفون؟

وقلت: هل يلزم أن يكونوا فى أحد الجانبين؟

فأجاب: أجل أعتقد أنهم كذلك فى قرارة أنفسهم. وأعتقد أنهم يجب أن يكونوا كذلك، فإن المرء لا يستطيع أن يظل غير مكترث والعالم كما هو الآن.

وكانت هذه هى الكلمة التى أردت أن أستثيرها. فقد بدا لى من الخطأ الزعم بأن كل منطقة الرأى التى تقع بين النظامين السياسيين الكليين كانت منطقة غير مكترثة، محايدة لا لون لها، لا تنتظر إلا أن تنحرف بلا عزم إلى واحد من الجيشين المتحاربين.

قال: هذا هو الانطباع الذى يحاول كلا الجانبين أن يتركاه على كل حال وهما ناجحان إلى حد كبير. فهما يغرسان فكرة أن عدم الانحياز إلى هذا المعسكر أو ذاك هو نوع من المصالحة الخالية من الشجاعة، وأن فكرة الحرية بوصفها قوة ماتت كلها.

كانت هذه هى المناقشة التى شغلتنا إلى وهن من الليل. وكان يدعى أن معركة القضاء على المجتمع الحر قد انتهت أو أوشكت، وأن عما قليل لن يكون ثمة خيار

إلا بين نوعين من الاستبداد. وكثير من الناس فى أوروبا يشعرون مثل شعوره. فقد فرض عليهم الاختيار. على أننى مازلت أومن أنه سيظهر ـ على المدى البعيد للتاريخ ـ أنه وإياهم مخطئون. وأعتقد أن الشعوب المتكلمة بالإنجليزية، وكذلك فرنسا حين تشفى أخيرًا بعد تقلبات كثيرة، مقدر لها أن تثبت خطأ هؤلاء، ولكن الخيار الأول لا يزال قائمًا لعل السؤال لم يصبح بعد، لأى استبداد ستخضع؟ ولا: لأى مستعبد نسلم أنفسنا؟ ولكن السؤال القائم الملح هو: أنكون عبيدًا أم أحرارًا؟

وما قاله الطيار الحربى تلك الليلة كان شهادة شاب بثقل ضغط الاستبداد عليه. وإننا لنشعر بذلك فى كل مكان فى العالم الحديث، من الطريقة التى يبحث بها الدين، ومن نقد الفن على أساس السياسة ومن نقاد الاصطلاحات الأيديولوجية إلى الحديث العادى، ومن تقاعس كثير من الرجال والنساء عن الدفاع عن آرائهم الخاصة ضد هجوم المتطرفين، وإننا لنشعر به أيضًا فى ذلك الميل، الذى لا يبرأ منه إلا أقلنا، إلى أن نسلم زماننا للحماسات العارضة والغضبات العارضة، وإلى أن نقلب أحكامنا على قضايا عظيمة بل وعلى أمم عظيمة تبعًا لتقلب مصاير معركة أو لفيض انفعال شعبى، وإلى أن ندفع مع الشعارات والعناوين الضخمة عوضًا عن متابعة مبدأ وتطبيقه فى حكمة. ولقد كان ثمة دليل مفزع على هذا الميل المنافى من الاضطراب الذى حدث فى أثينا بعد خروج الألمان، وأنا شخصيا أعتقد أن حكومتنا كانت على حق فى تدخلها، ولكننى لن أناقش الآن حجج هذه القضية. إنما الأمر الذى يلفت النظر فيها، والذى يتصل بما نحن بصدده، أنه حين بدأت المشكلة سارع قسم كبير من الرأى العام البريطانى بالانضواء إلى اليسار أو إلى اليمين، وبدءوا يفكرون ويتكلمون ويكتبون مؤيدين إحدى الإيديولوجيتين المستبدتين أو مهاجمين الأخرى، بدلا من أن يعلقوا أحكامهم وينتظروا التثبت من الحقائق، ويحاولوا أن يكتشفوا بصبر أين توجد المصلحة الحقيقية للحرية. وكأن عقول الشعب البريطانى قد بدأت تتصلب فعلا، وتتلاصق فى خثارات من الرأى، وكأننا بدأنا نفقد استغلال أحكامنا، ومرونة خيالنا، وقدرتنا على أن نقيس كل مشكلة جديدة لا بمقياس قاعدة

صارمة بل بمقياس ضمائرنا، وشعور العدالة المتعاطفة فينا. والمبدأ الأساسى، والديدن الثابت لكل النظم الاستبدادية هما تجميد الخيال ومنع الرجال والنساء من أن يفكروا لأنفسهم، والمبدأ الأساسى للفن هو أن يذيب جمود الخيال، وأن يمكن الرجال والنساء من أن يفكروا لأنفسهم.

ها هى ذى مشكلة المستقبل، كما أفهمها، موضوعة أمامكم. ولننظر بعد ذلك ما الدور الذى يمكن أن يلعبه الفنان، وما الدور الذى يمكن أن يتيح له المجتمع أن يلعبه، فى حل المشكلة.

(٣)

أحاول الآن أن أتبين هل ثمة عناصر فى طبيعة الفن وفى طبيعة المجتمع يمكن أن يقال إنها تهيئ تيارًا تحتيًا باقيًا من العلاقة بينهما. فإذا كانت هذه العناصر موجودة، وإذا كانت مستمرة وباقية كالمد والجزر، فإنها ستكون شرطا للعلاقة بين الفن والمجتمع فى حقبة معينة.

وإذا كان ثمة شىء محقق فى تاريخ جنسنا الملىء بالشك، فهو أن الناس قد وجدوا قبل أن يوجد المجتمع، وأن الفن قد وجد قبل أن توجد المدارس أو المجتمعات الأدبية المغلقة أو التصنيفات والأقسام. والحق أننا نستطيع أن نفترض أن الفنان الأول كان ذاتيا، صنع عمله الفنى ـ الأغنية التى غنى بها أو الصورة التى رسمها على جدار كهفه ـ ليعبر عن شعوره بالسعادة أو الخوف، أو عن شعوره هو بشكل الكائن الطبيعى الذى صوره. أو بعبارة أخرى أن فنه نبع من باطنه، ولم يكن مقصودًا به بادئ ذى بدء أن يحدث أثرًا فى غيره. ولكن ذات يوم بينما كان يرسم على الجدار ليرضى نفسه فحسب قالت زوجته: «يا عزيزى، إننى لا أرى (الماموث) هكذا مطلقًا. فلا شك أن ذيل الماموث أطول من هذا». وهكذا بدأت العلاقة بين الفن والمجتمع، وبدأت ـ منذ تلك اللحظة ـ جميع متاعبنا الفنية، وربما جميع متاعبنا الزوجية أيضا. فلا شك أن الفنان الأول شعر بالزهو والضيق فى آن معا ـ شعر بالزهر لأنه كان يرسم (الماموث حقا ولأن زوجته أدركت ذلك، وشعر بالضيق لأنه مهما يكن من شىء فقد كان ثمة أنواع كثيرة عن (الماموث) ومتسع كبير لتصورها فى علاقتها بالصخور والجبال ـ فالأمر كله يتوقف على الانطباع الذى تتركه فيك ـ وقد رأى الفنان الأول أن من الشطط

اهتمام زوجته بذيل الحيوان بالذات. ومن ثم قال: «ليس هذا (ماموثا) وإنما هو ما أراه فى (الماموث). «كلام نصفه كذب ونصفه حقيقة. أما هى فقالت: «على كل حال ليس هذا هو ما أراه فى (الماموث). فلنسأل بليندا».

وكانت بليندا طفلتهما، وعندما رأت بليندا الصورة استحسنتها، وخرت على وجهها، وراحت تحدث أصواتا تستميل بها تلك الصورة. فقال أبوها: «أما إن هذا كثيرا!» وضربها الرجل الذى فى الفنان ضربا مبرحا، ولكن الفنان الذى فى الرجل شعر بالرضى، وبعد قليل بدأ يقول: «حسن سواء أردت ذلك أم لم أرده، النتيجة أنى رسمت فكرة بليندا عن الله. لعل هذا هو الفن».

وأحسبه كان مصيبًا فى هذا. لقد أصاب على كل حال جانبا من الحقيقة إذ أدرك العلاقة بين فنه وبين بليندا. ولقد كان هناك جانب آخر من الحقيقة لا شك أنه عاد يقلقه حالما تناول حجرًا آخر من الصوان وراح يخدش به حائطًا آخر، وأعنى العلاقة بين فنه وبين نفسه. هل يحاول أن يكرر ماموثا أم يحاول، مثل سيزان، أن يمثله، هل هو يعطى علما عن الماموث ـ كطول ذيله مثلا ـ أم هو يحاول، فى تمثيله لذلك الحيوان المختلف فى أمره، أن يعطى علما عن نفسه؟ أم لعله لا يعطى علما ما: هل يعنيه حقا ما تراه زوجته أو ما تراه بليندا؟ لقد كان ثمة جانب منه ـ جانب عظيم الخطر ـ لا يبالى شيئًا بتأثير رسمه فى الآخرين ـ بل ولا بكونه يشبه ماموثا أو إلهًا، جانب من نفسه لا شأن له بعلم الحيوان ولا بعلم اللاهوت ولا بالمجتمع، بل وليس قصده التعبير عن ذاته. جانب من نفسه ـ جوهر مندفع هو بذرة الفن الحقيقية وسره الأعمق ـ يقول له بلا سبب ولا معنى: «ارسم!» فيرسم لا لنفسه ولا للمجتمع ولا لله ولا حتى للفن، بل لأن شيئًا فى داخله قال له «ارسم!».

وهناك أسماء كثيرة تطلق على هذا الدافع أو هذا المطلق الفنى. قاله: بعض الناس إنه «الفن للفن»، وبعضهم إنه «الفن لتمجيد الله»، وبعضهم إنه نزوع نحو الجمال المطلق وهو عندهم الحقيقة «والفرح الأبدى». وفى تسمية الدافع بهذه الأسماء عرضوه عن غير قصد للهجوم والسخرية من جانب أناس لا يفهمون

الأسماء ولا الشيء. فلنحذر من الهجوم على هذه الأسماء أو السخرية منها، لأن هذا الاسم أو ذاك قد يبدو لنا محدود الدلالة أو مفرط الادعاء. لا جرم أنها محدودة فهى تحاول أن تعبر عن اللامحدود، ولا جرم أنها تبدو مفرطة الادعاء فهى تحاول أن تعبر عما لا يمكن التعبير عنه. ولا جرم أن المعتقدات حمقاء تنمو حولها متعلقة بالاسم التقريبى دون أن تجرب الشيء الجوهرى. لكن مهما يكن الاسم فإن الدافع إلى الفن مقدس ومطلق كما أن الدافع إلى الحب مقدس ومطلق، لا يعزى إلى أصله، ولا يفسر بآثاره: مجد مستبطن الشعور ظاهر البهاء، «صمت فى قلب صيحة» كما يمكنك أن ترى على وجه «إيو» فى لوحة كوريجيو، لحظة زارها الإله. إننى أود أن أقرر هذا الدافع الوجدى، الذى لا ينظر إلى الذات ولا ينظر إلى العالم، على أنه جوهر الفعل الفنى، كما أنه جوهر فعل الحب، لأنه إن غاب عن أذهاننا وجوده المنقذ فلن نفهم حق الفهم علاقة الفنان بالمجتمع. وقد أتيح للفنان الأول أن يلمح هذه العلاقة حين ضرب بليندا على وجهها وبدأت تعبد إلها هى لا «ماموثة» هو. لقد فشل عند زوجته كفنان، فكل ما قالته أن ذيل الحيوان كان أطول مما ينبغى. ولماذا فشل؟ لأنه لم يثر عندها شيئًا إلا رغبة عبودية أن يكون قد كرر من أجلها ما رأته من قبل، فقد كانت تريد التكرار ووحدة النمط، وهما الجحيم إذا اجتمعا. لا الخيال والتنوع وهما طريق إلى السماء. إنها لم تثر إلى تخيل جديد لشىء ما ولو كان «ماموثا»، بله أن يكون إلها. ولكنه نجح مع بليندا، لأنها حملت بعمله الفنى وراء عمله الفنى، لقد حطم جمود عقلها ـ إن صح هذا التعبير ـ كما يحطم المحضأ يدس فى نار هامدة جمود جمراتها، فانبعثت شعلة أحرقتها وبهرتها، وكانت الشعلة هى الله. وكان من الجائز ألا تكون أى شىء: دمية مقدسة لو كانت أصغر سنًا أو حبيبًا شبه مقدس لو كانت أكبر قليلا. على كل حال كانت هذه الشعلة شعلتها لا شعلة أبيها، وهذا هو المهم. لقد نبتت فى أرضها كزهرة من بذرة. لقد كان ما أرادته أمها من أبيها هو ما يطلبه المجتمع من الفنانين فى معظم الأحيان: شيئًا جاهزًا ونافعًا ومألوفًا، شيئًا يحقق مفاهيمها السابقة ولا يكلفها توافقًا ولا نموًا ولا جهدًا خياليا أيا كان نوعه: «ماموثًا» يمكن تعرفه بوضوح حتى آخر بوصة فى ذيله. لكن سبب ذلك أن

عقل أم بليندا كان قد غدا محددا، متجمدا، استبداديا، وأن فن أبى بليندا عجز عن أن يفككه. بيد أنه نجح مع بليندا نفسها، وعندما أفاق من صدمة اعتبار «ماموثه» إلهًا قال لنفسه: «لقد جعلت الفتاة تتخيل لنفسها» ثم أردف: «لهذا وجدت الفن . أما ما هو الفن فشىء آخر. إننى أعرف ذلك وأشعر به فى قرارة نفسى، وسيعرفه كوريجيو ويشعر به عندما يحين الوقت ليصور إيو لحظة زارها الإله. ولكننى مع ذلك أعرف لماذا وجد الفن. لقد وجد ليمكن الناس من أن يتخيلوا لأنفسهم، وحسب حين قال هذا إنه قد حل مشكلة العلاقة بين الفنان والمجتمع، وأعتقد أنا أنه قد خطا خطوة ضرورية نحو حلها، ولكنه لم يحلها إذ بقى سؤالان حيويان بغير جواب، والجواب عن هذين السؤالين يختلف، أو يبدو أنه يختلف، من زمان إلى زمان.

(٤)

وهذان السؤالان هما: بأى طريقة يمكن الفنان الناس من أن يتخيلوا لأنفسهم؟ ثم، ماذا يجعلهم يتخيلون؟ والجواب الاستبدادى عن السؤال الأول يسير، وهو: «لا يسمح للناس أن يتخيلوا تخيلا مطلقًا. يجب إجبارهم أو إقناعهم أو إغراؤهم أن يتخيلوا ما هو صالح لهم، وما هو صالح للجميع فهو صالح للواحد، وما هو صالح للواحد فهو صالح للجميع». وأحيانًا يلبس الاستبداديون جوابهم هذا ثوبًا أبهى وأعتق، فيقولون: «فليتخيل الناس الحق». وعندما تقول السلطة ذلك فهو الطريق إلى النار وغرفة التعذيب، إلى موت سقراط، إلى السوط وتاج الشوك. لم يعذب الناس بعضهم بعضا من أجل ملك هذه الدنيا، وهو تافه عندما يصلون إليه؟ ولماذا يعذب بعضهم بعضًا من أجل مملكة السماء، وهى فى باطنهم؟ إن كان عند الفن درس يعلم فهو أن التعذيب باطل، وأن الزعم بأن جانبًا واحدًا من الحقيقة - يظن - هو الحق نفسه، وحبس تطلع الناس وطموحهم - بذلك - فى زنزانة إيديولوجية ما، هو الإثم الذى لا يغتفر إزاء روح الإنسان.

والفنان ملزم بحكم وظيفته أن يعرف أن دعوى الاستبدادى احتكار الحقيقة إثم. ولهذا السبب نفسه لا يمكن استبعاد كلمة الحقيقة من جوابيه عن السؤالين الحيويين السابقين. فعندما يسأل: ماذا يمكن للناس من أن يتخيلوا؟ فإنه يجيب مجملا: «وجوه الحق» وعندما يسأل بأى طريقة يفعل ذلك فإنه يجيب مجملا أيضًا: «بأن أنقل إليهم رؤاى للحق» ولعلكم تلاحظون كلمة «رؤى» فى صيغة الجمع؛ فهى «رؤى» وليست رؤية، ولعلكم تذكرون أن توماس هاردى سمى أحد دواوينه «لحظات الرؤية»، وأنه حرص على أن يبرأ من كل زعم باحتكار الحقيقة.

فقد كتب: «ليس لى فلسفة، بل ما أوضحت مرارًا أنه كومة مختلطة من الانطباعات، كانطباعات طفل حائر أمام عرض ساحر. ولعله لم يغب عن أذهانكم أنه عندما بلغ ذلك الفنان العملاق تولستوى تلك المرحلة من حياته التى تعرف بتحوله إلى الإيمان، أى عندما استبدل برؤياه الكثيرة للحق رؤية واحدة له، وأسس مذهبًا أخلاقياً - ابتعد كثيرًا عن ممارسة الفن، بل أنكر الفن كله حسبما كان يفهمه من قبل. ولكن قول هاردى إنه لا فلسفة له يجب ألا يؤخذ على معنى أنه ليست له وجهة نظر. لقد كان يقف على قمة يطل منها على التجربة، وكانت قمته هو؛ ولم يكن متغيرًا بمعنى الخلو من الفردية المتميزة، والتجربة، وكانت آراء الآخرين تتقاذفه هنا وهناك، فينضم إلى العصب والأندية والجماعات التى تعد محدثة، وينظر إلى الحياة من خلال غميانهم. بل حافظ على أمانته، واحتفظ بفرديته، ونظر من فوق قمته هو. على أنه لم ينظر إلى الشمال فقط ولا إلى الجنوب فقط، ولا إلى الشرق أو الغرب فقط ولم يلزم منظرًا أعجبه ليقول: «هذا هو الحق ولا حق غيره». لقد تأمل منظر التجربة كله بقدر ما أطاقت عيناه، وقال لنا: «انظروا: ماذا ترون بعيونكم المختلفة؟» ونظرنا، ومع أننا لم نر ما رآه، فقد رأينا ما لم نر من قبل، ولم نكن لنراه لولا لمح رؤيته.

(٥)

إذن فما الذى يمكن به الفنان الناس أن يروه؟ عندى أن مثله الأعلى هو أن يمكنهم من رؤية تجربتهم فى ضوء من الحق، ناظرين من وجهة فردياتهم الخاصة. وأقول «فى ضوء من الحق»، لا «فى ضوء الحق» لأن للحق أضواء كثيرة. ولكن هذه العبارة غامضة إلا عند من يستعملها. وقد استعملتها، ولا أزال متشبثًا بها، لأنها تدلنى على شىء جوهرى فى فكرتى عن وظيفة الفن فى المجتمع، بيد أنى سأحاول أن أضع إجابتى عن هذا السؤال «ما الذى يمكن به الفنان الناس أن يروه» فى عبارات ذات دلالات محسوسة أكثر.

وقد يمكننا أن نصل إلى فهم لتأثير الفن فينا لقيمته الحقيقية عند الرجال والنساء الناضجين، إذا حاولنا أن نتذكر تأثيره فى طفولتنا. فهل تذكرون ماذا كان معنى أن يستولى كتاب علينا بسحره؟ وهل لا تزالون قادرين على الشعور بهذا الإحساس؟ إننى أتذكر كيف كانت تنسج من حولى دائرة وأنا أقرأ، دائرة تمنع أفكارى من أن تشط، حتى ليصبح الانتباه تركيزًا، ويصبح التركيز بلا جهد أول الأمر، ثم يغدو لا إراديًا، ثم ضروريًا، وأخيرًا أكثر من ذلك. فهو استغراق واستسلام وعبور إلى عالم آخر. هكذا يحيط بنا السحر. ولكن العالم الذى كنت أدخله لم يكن كله عالم المؤلف، وإن رأيته فى ضوء المؤلف. لم تكن هويتى تفقد أكثر مما تفقد هوية حالم فى أثناء حلمه، ولكنها كانت تقطر إن صح هذا التعبير، فلم يكن الذى يتحرك فى العالم الخيالى هو أنا، بتعويقاتى الناشئة من شعورى بذاتى، بل جوهر هذه «الأنا» محررًا من معرفة أنى فى الثامنة من عمرى، أو أن لى أخًا وأختين، أو أننى لم أعد درسى، أو أننى إذا درت حول الغابة الصغيرة

التى تلاصق ملعب التنس فسأصل إلى حديقة المطبخ. أعنى أننى كنت محرراً من علاقات السن والشخص والواجب والمكان، التى تربطنى فى حياتى العادية، محرراً من قيودى الاجتماعية والزمنية، ولكننى محرر بطريقة لا تجعلنى، فى ذلك التحول، معادياً للمجتمع، فقد كنت محرراً من قيودى الأنانية أيضاً. وكان هذا هو الجزء الأول من السحر، تحرير وتعميق وتطهير، اختراق لغلالة الشخصية التى يرتبط بها الاسم والملابسات، سير سهل خلال المرآة.

ولم يكن فى الجانب الآخر من المرآة هروب من الحياة كما يزعم قوم، بل دافع جديد وحيوية جديدة. فنحن ـ فى هذا الجانب من المرآة ـ مقيدون بشعور غير حقيقى بالنظام والتقسيم بما هو موافق وما هو غير موافق. نحن نفكر فى الزمن كأنه نتيجة على الحائط، كل يوم ينزع بدوره، الماضى والحاضر والمستقبل لا ينفذ واحد منها إلى آخر، وهذا كله غير حقيقى روحياً، فالوقت كله متزامن، وفى نهايتى بدايتى. نحن مقيدون دائماً ـ فى هذا الجانب من المرآة ـ بشعور أن كل فردية مغلقة داخل نفسها، بحيث إنه لا يوجد اتحاد حتى بين المتحابين، وإن كان هناك اتصال كالدق على جدران السجن، نحن نسعى جاهدين دائماً نحو ذلك الاتحاد الذى لا يمكن الوصول إليه فى هذا العالم، ونخلع على جهادنا أسماء كثيرة، فمرة نسميه الحب الشخصى، ومرة الصداقة ومرة المحبة فى الله، ومرة المجتمع. وتحت سحر الفن يمكن تجاوز هذا الانفصال. فعلى الجانب الآخر من المرآة تسقط جدران السجن. وهناك تتداخل الفردية والزمن والمكان. وإنى لأذكر جيداً أنى كنت أشعر فى طفولتى ـ وقد استولى على سحر قصة ـ شعوراً لا يخالطه أى إحساس بعدم الانسجام أنى كنت حاضراً بنفسى حصار طروادة، على الرغم من يقينى أن القصة تنتمى إلى الماضى. وكنت فى عودتى إلى وطنى مع أورسيوس أجد ناوزيكا تلعب الكرة مع أترابها على سيف البحر حيث كنت أستحم بالأمس، وكان لها وجهها هى ومعه وجه فتاة جميلة كنت أعرفها، ومعهما وجه غير ذى ملامح، وجه لا يمكن وصفه، كالوجه الذى تركه ميشيل أنجلو غير مصور فى لوحته التى لم تتم: «الدفن». كان لها جمالات كثيرة، كما كان لها أيضاً جمال مطلق. وعندما كنت أقرأ عن «عذاب الحديقة»، كنت أعلم أن المكان الذى ركع فيه

يسوع ليصلى كان ركنا من قطعة الأرض المكسوة بالعشب أمام منزلى، مثلما كان جيوفاتى بلينى يعلم عندما صور ذلك المنظر أن يسوع ركع على تل صغير وسط طبيعة إيطالية. ولم يكن يبدو لى شاذًا ولا مخالفًا للحقيقة أن هناك على بعد مائتى ياردة من تلك القطعة المكسوة بالعشب حفرة ألقى أخوة يوسف أخاهم فيها، ولا كان وجود هذه الحفرة شاذًا ولا مخالفًا للحقيقة.

وليس تحطيم الفن لحواجز العقل على هذا النحو خاصًا بالطفولة وحدها. فقد كان أول ما قرأت «مساء سانت أجنس» لكيتس وأنا ضابط بحرى شاب فى بحار الصين، فتقبل عقلى وصف الشاعر لمنظره: القلعة القديمة، والكلب الكبير الرابض عند البوابة، والزجاج الملون فى الحجرة العلوية.

«وقمر الشتاء يسطع على النافذة كلها، يلقى على صدر مادلين الجميل آذريونًا دافئًا، وهى راكعة تسأل السماء لطفًا ومنا، وعلى يديها المضمومتين يسقط زهر الورد، وعلى صليبها الفضى لازورد لين، وعلى شعرها هالة قديسة.. كانت بملاك ذى بهاء، فى ثياب قشيبة، إلا الجناحين، فإن السماء..».

كنت آنذاك أرى قمر الشتاء يسطع على تلكم النافذة، ولا أزال أراه الآن، ولكنه فى الوقت نفسه يضىء قمرة فى سفينة جلالة الملك «المونموث» فى البحر، فيؤكد الخيال ولا يبدده، وفى تلك القمرة تنام مادلين أبدًا.

ذاك هو السحر ـ لا فى هذه الحجرة ولا فى هذه الجماعة الكبيرة بل فى قمرة «المونموث» فى البحر. كان ذاك هو السحر الذى هدم فواصل الزمن والمكان والملابسات، وأطلق الروح حرة تنطلق حيث تشاء. وأعظم ثناء يناله الكاتب منا ليس أننا نبقى عيوننا على صفحته ناسين كل ما عداها، بل إننا نريح كتابه أحيانًا ـ ناسين أننا توقفنا عن القراءة ـ وننظر فوقه ووراءه وقت تفتحت عيوننا لنكتشف كل ما عداه. هنالك تنفتح سماء الروح أمام الإنسان أسير الأرض، فيبسط جناحه ويسبح فيها، محررًا من قيود الحكم الجزئى، ومن عمى المظاهر الغريبة، ويحلق كطائر أطلق من قفص، ويرى الحق وجوه جديدة. وإذا كان سحر الفن يبطل آخر الأمر، ويعود إلى الأرض، فإن عودته ليست إلى قفص تعصبه القديم. إن سحر

الفن يبطل، وينتهى «مساء سانت أجنس»، ويجد الضابط الشاب نفسه فى القمرة الثانية، ويحس نبض الآلات، ويصغى إلى حفيف مروحة كهربائية. لقد بقى خمس دقائق على الأجراس الثمانية. فهو يذهب إلى جسر القيادة ليؤدى دورة مراقبته الوسطى. ولكنه قد أصبح روحًا محررة، ولن ينسى كل النسيان بعد ذلك ـ فى كل خلافات الحياة المريرة، وفى كل غلطاته وحماقاته وسجنه لنفسه وقساوة قلبه ـ لن ينسى كل النسيان وحدة الأحياء والموتى، ولن يخلو من عطف مهما أغرى بالبغضاء أو الخوف. لقد ألقى الفن فيه بذرة سيفلت منها خياله هو، وأخصب أرضه ليولد منها ولادة جديدة إن الفنان لا يجد المجتمع. إنه يمكن الناس من أن يجدوا أنفسهم، ومن ثم فهم ـ آخر الأمر ـ يجدون المجتمع الذى يعيشون فيه.

(٦)

ولعل هذا الذى قلته مشيرًا إلى ما يستطيع الفنان أن يمكن الناس من تخيله، وقد تضمن جوابًا عن السؤال الحيوى الآخر، وهو كيف يحدث الفنان هذا الأثر. ولن أتناول ذلك الجواب هنا بالتفصيل، فإننى لا أريد أن أخوض فى مناقشة لعمليات فنية، ولا أنا أقايس بين مدرسة ومدرسة. إننى أبحث عن عامل مشترك، وأعتقد أن هذا القدر واضح: إذا كان الأثر الحقيقى للفن هو أن يمكن الناس من إعادة تقييم خبرتهم الخاصة بالنسبة إلى قيم مطلقة ـ أى بالنسبة إلى الخير والجمال والحق ـ فيجب على الفنان نفسه أن يقيم الحياة بتلك القيم، وأن يكون قادرًا على إبلاغ تقييمه بطريقة لا تكون تقريرًا لرأيه بل ولا عرضًا لرؤيته، لكن بطريقة مخصبة.

وهذا الرأى فى وظيفة الفن يتأكد حالما نسأل أنفسنا عن الفرق بين كتاب جيد له أهميته فى عصره، وبين كتاب خالد يستمر حيا من جيل إلى جيل. عندما تقرأ أنت أو أنا «الديكاميرون» لبوكاشيو أو سونيتات شكسبير أو «مرتفعات وذرنج» لإميلى برونتى لا تكون لذتنا ولا انفعالنا كاللذة والانفعال اللذين كتبت بهما هذه الشوامخ، فنحن كائنات مختلفة، ربينا فى عصر مختلف، وما نتخيله ليس هو ما تخيله أولئك الكتاب الراحلون، وبالإجمال فإن كتبهم حية لأن حياتها تتجدد فينا، لأننا نتخيلها من جديد، وعبقريتهم تتلخص فى قدرتهم على تمكيننا من أن نفعل ذلك، أى على قدرتهم المخصبة. فهذه الأعمال ليست زهورًا جميلة ضغطت فى ألبوم، ولكنها تخرج بذورًا، ومع أنها تموت فى جيل من الناس فإنها تؤتى أكلها فى جيل آخر. وهكذا استوحى كيتس ـ بالرغم من أنه

كان بعيدًا عن بوكاشيو ولم ير ما رآه ـ قصة من قصص بوكاشيو ليكتب «إيزابيلا» أو وعاء باسيل» ومع أننا لم نر ما رآه كيتس فنحن نمتص رؤيته لنخرج رؤيتنا نحن.

فإذا اتفقنا على أن المهم فى الفنان، من وجهة نظر المجتمع، هو قدرته المخصبة، وأن المهم فى المجتمع، من وجهة نظر الفنان، هو قدرته على قبول الإخصاب، وعلى تمثيل رؤيته فى حيوية وجدة دائمتين ـ أفلا ينتج من ذلك أولا موضوع العمل الفنى وإن يكن هامًا فليست له ولا يمكن أن تكون له الأهمية الأولى التى يميل قسم من النقد الحديث، وبخاصة النقد الاستبدادى، إلى نسبتها إليه؟

إن موضوع القصة أو القصيدة (وأنا أواصل الكلام باصطلاحات الأدب وإن كان من الممكن تطبيق المبدأ نفسه على الفنون الأخرى) إن موضوع القصة أو القصيدة مهم لا شك فى ذلك، لأنه لا يمكن أن توجد القصة ولا القصيدة بغير موضوع، ولكن الموضوع ليس هو الجوهر أو الصفة المخصبة الخالدة فى العمل الفنى، بل هو قيدًا لها. فلا أحد يقرأ ديكنز الآن لأنه كتب عن إصلاح السجون، ولا تورجنيف لأنه كتب عن النزعة التحريرية فى روسيا. ولا فكتور هوجو لأنه هاجم نابليون الثالث، إلا أن يكون مؤرخًا يبحث عن مادة. ولا أحد سيقرأ ويلز فى المستقبل لأنه اتخذ موضوعه ذات مرة من مبادئ معينة للجمعية الفابية. أو على الأصح، قد يقرأ الناس هؤلاء الكتاب لأنهم مهتمون الآن أو فى المستقبل بموضوعات متصلة بتلك الموضوعات، ولكن خيالهم لن يخصب بالموضوع ـ فإن أى مقالة كانت تصلح لذلك بل بالحماسة التى يتناول بها الكاتب الموضوع. إن القوة المخصبة ليست هى الموضوع، بل العاطفة الجمالية التى يصبها الكاتب فيه، وهذه العاطفة الجمالية لا يعبر عنها بالموضوع وحده، ولا بالطريقة وحدها، بل بالانسجام بينهما. لذلك يجب ألا نقول ـ إلا إذا خاطرنا بالانتهاء إلى العقم! «إن هذا الموضوع غير مقبول» أو ذلك الموضوع مغلق، أو «إن هذه الطريقة تستحق الإعجاب، وتلك الطريقة ينبغى أن تستبعد»، وهذا هو ما يقوله الاستبداديون فى

جميع العصور. ومن الجنون والخطل أن نصيح: «ولكننا محدثون، إن طرازنا الخاص من الاستبدادية صحيح فى الواقع. إن تفضيلنا للشعر الحر ـ أو ما شئت ـ هو فى الواقع الكلمة الأخيرة فى علم العروض. إن اتجاهنا الخاص نحو الكنيسة أو البروليتارية أو الرومانسية أو الواقعية ـ أو ما شئت ـ هو فى الواقع القانون والأنبياء». فإننا حين نقول ذلك نرتكب جميع الذنوب التى ندينها فى غيرنا عندما نقرأ تاريخ الأدب. فنحن نقول عن النقد الفكتورى إنه كان يبالغ فى الإلحاح على المضمون الدينى أو الأخلاقى للعمل الذى ينقده. وهذا صحيح. ولكن ذلك النقد كان يدرى ما يفعله، وكان يستطيع فى حدود ما يراه، أن يكون عادلا إلى درجة كبيرة، فنحن نجد «الاسبكتاتور» قد استطاعت أن تقول حين نشرت مسز همفرى وارد روايتها «روبرت إلسمير» وهى رواية طعنت فى صميم المناقشات الدينية الفكتورية:

«مع أننا نختلف اختلافًا عميقًا مع المسز همفرى وارد فى نقدها للمسيحية فإننا نتبين فى كتابها صورة من أوقع صور المثل الأعلى الدينى الصادق، التى قدمت لجيلنا فى ثوب رواية حديثة».

كم من النقاد المحدثين الذين اعتنقوا إيديولوجية استبدادية ما، أو حتى مذهبًا من مذاهبنا الاقتصادية، وهى أقل عنفًا بقليل من تلك الإيديولوجيات، ينتظر منهم أن يثنوا بهذه الطريقة على عمل كاتب «يختلفون معه اختلافًا عميقًا» من أجل قيمة هذا العمل نفسه؟ لم يغب من أذهانكم كيف نظر قسم من النقد ذو نفوذ ـ فيما بين هذه الحرب والحرب السابقة ـ إلى موضوعات معينة وطرق معينة نظرة استفظاع جعلتها تستبعد من المناقشات ومن كتب المختارات. فقد استبعد روبرت بروك استبعادًا تامًا من كتاب ييتس «مجموعة أكسفورد للشعر المعاصر»، فيما عدا قصيدة واحدة عن السحب لا تمثل ذلك الشاعر. أما قصائده الحربية وقصائده الغرامية فقد عوملت باستهجان. وقد أعطى شاعر من الجيل نفسه، وهو روبرت نيكولز، مكانًا فى هذه المجموعة، ولكن قصائده الحربية لم تمثل أيضًا. إذ أبى ييتس أن يفسح مكانًا لهذه القصيدة التى ستعيش حين يكون ثلثا القصائد التى جمعها قد أصبح نسيًا منسيًا:

«أيها الجندى البطل الحبيب الحى الميت:

«كل فرحى، كل حزنى، كل حبى لك!»

وإذا كان ييتس وهو شاعر عظيم قد أمكن أن يعتقل هكذا بكره متعصب لموضوعات معينة وطرق معينة، فكم يبلغ عنف التعصب وضيق عطنة عند تابعى المعسكر الذين يتوقف رزقهم نفسه على التصاقهم خلف المعسكر! فقد رأوا أن الفن ينبغى أن يعكس بموضوعه ما يسميه ييتس «عاطفتهم الاجتماعية»، وما أحب أن أسميه تعصبهم السياسى. ثم أصروا على أن بعض الطرق أو بعض أساليب الكتابة ينبغى أن تعتبر رجسًا من عمل الشيطان، ونبحوا ضد الرومانسية كما نبحت عوانس العصر الڤكتورى ضد الجنس.

«يا للسماء! حين يمضى هؤلاء بصياحهم الحاد إلى جحيم النسيان، سيظل بيت شعر لما جن ظريف، حيا كنجم خافق».

الشعر لوليم واطسون، وقد استشهد به ييتس نفسه فى تقديمه لمجموعة أكسفورد. فما أعجب أن يستشهد به ويتورط هو نفسه فى مذمته!

لا، ليس لنا أن نملى على الفنان موضوعًا ولا طريقة، ولا لنا أن نحرم عليه موضوعًا ولا طريقة. فنحن لسنا معلمات فى صف، ولسنا رقباء. إنما المهم أن يكون الموضوع مثيرًا لعاطفة الفنان الجمالية، وأن يكون الانسجام بين الموضوع والطريقة بحيث يلقى عليه سحرًا يمكنه من أن يحل به إلهه، ويلقى علينا سحرًا يمكننا من أن يحل بنا إلهنا. لقد قال كيتس: «إن فضل كل فن هو فى...» يالها من بداية لجملة! لو انتهت صفحة مخطوطة كيتس عند هذه الكلمات، وضاعت الصفحة التالية، لتحرق العالم شوقًا إلى معرفة بقية الجملة. قال كيتس: «إن فضل كل فن هو فى ...» ولم يقل إنه فى موضوعه أو طريقته بل إنه فى عاطفته الاجتماعية أو فى التصاقه بأى مذهب أخلاقى أو فى معاصريه. لقد قال كيتس:

«إن فضل كل فن هو فى عمقه» وماذا عنى بذلك؟ من حسن الحظ أنه يخبرنا. فهو يمضى ليقول: «إذ يقتدر على جعل كل ما لا يلائم يتبخر. لاتصاله الوثيق بالجمال والحق». ويجب أن نخطئ فهمه، فهو لا يعنى «بما لا يلائم» ما قد ننفر نحن منه، بل يعنى تلك الأشياء التى ينافر بعضها بعضا، والتى تتصادم فى خبرتنا المباشرة ولكنها تنسجم حين ترى فى منظر الخلود. إن «ما لا يلائم» عند كيتس هو «ما لا يوافق» فى تسميتنا: متنافرات الزمن والمكان والفردية، والحق الذى يبدو معارضًا لحق آخر، والولاء الذى يبدو مصطدما مع ولاء آخر. إن وظيفة الفن هى أن يتغلغل بعمقه إلى هذه المتنافرات، ويطلع على منظر النظام فى فرضى الحياة، ومنظر للجمال فى ذلك النظام، ومنظر للحق فى ذلك الجمال، ويقطر التجربة حتى نشارك فى جوهرها، ونتمكن من استحضارها وتجديد أنفسنا.

(٧)

وقد يبدو إذن أنه بالرغم مما قلته فى البدء من أن الفن يغير طريقة ممارسته والمجتمع يغير أشكاله دائمًا، بحيث يلوح لنا نحن الذين نطفو فوق سطح التجربة أن ثمة علاقة متغيرة بينهما، وبالرغم من أن العلاقة بينهما متغيرة فعلا بمعنى من المعانى، وأن علينا أن نعدل أنفسنا بحسبها دائمًا، فإن التعديلات التى نعملها يجب أن تكون موجهة دائمًا نحو المحافظة على العلاقة الحقيقية الجوهرية.
وتزداد أهمية اعتبار الفنان ملقحًا لروح الإنسان، لا مروجًا لآرائه أو لآراء غيره، فى عصر من التغير الاجتماعى الجذرى السريع. فالميل الظاهر فى عصرنا هذا هو تحول الفكر الإنسانى ـ وقد أفزعته سرعة التغير، وما يبدو من انحلال المجتمع إلى حالة من الجريان المستمر ـ إلى التجمد فى قطع متصلبة متشابهة فى التقليد العنيف الخائف. التقليد الذى أدان كيتس لأنه لم يكن يكتب مثل پوب، والتقليد الذى أدان سوينبرن لأنه كان غير مسيحى، والتقليد الذى اخترع فى أيامنا تلك الكلمة الجاهلة «هروبى»، والذى يزعم أن الوعى الاجتماعى هو معيار الفن. وهكذا أوشكنا أن نطلب انضمام الفنان إلى كتيبتنا مثلما يفعل الاستبداديون، أو أن نلح على ضرورة كونه مواطنًا صالحًا ـ كما نفهم نحن من العبارة ـ قبل أن ننظر إليه على أنه فنان مجيد. لا جرم أنه من المستحسن غالبًا أن يكون الفنان مواطنًا صالحًا بوصفه إنسانًا، وأن يطيع القوانين ويحارب أعداء بلاده ويهتم بسعادة الشعب. لا جرم أنه من المستحسن أن يفعل هذه الأشياء لأنه إذا فعلها فقد تكون التجربة ذات قيمة له، وإذا لم يفعلها فقد يقع فى معارضة الدولة ويبدد طاقاته إما فى المنفى وإما فى صراعات هامة له بوصفه إنسانًا،

ولكنها لا تعنيه بوصفه فنانًا. غير أنه وإن جاز أن تكون صفة المواطن الصالح خيرًا له فمن الواضح أنها ليست كذلك دائمًا، ومن المؤكد أنه ليس من حقنا أن نعرف له معنى هذه الصفة، وأن نرفضه لأنه لا يخضع لتعريفنا كإنسان. فهل ندين توماس مان لأنه لم يكن مواطنًا صالحًا ـ بالمقاييس النازية ـ فى دولته الألمانية؟ وهل ننبذ شلى لأن سلوكه كان شديد الشذوذ بوصفه مواطنًا لا إن لنا أن نفرض قوانيننا على الإنسان، ولكن ليس لنا أن نفرض آراءنا على الفنان. أماهو فيجب أن يعرف أنه وإن كان من حقه أن يعبر عن آرائه فليس من حقه أن يدرب المجتمع كما أنه ليس من حق المجتمع أن يدرب الفنان فيه. إن من حقه أن يعبر عن آرائه إذا كان موضوع هذه الآراء هو ما يحرك انفعاله الفنى لوقته لكن الويل له إن لم يتجاوز فنه تعليمه ويحمله بعيدًا عنه! الويل لشلى نفسه لو لم يكن قد نسى نسيانًا كثيرًا ورائعًا أن يكون داعية! إن الخلود لا تؤخذ عليه الأصوات فى اجتماع سياسى، ولن يمكث الخلف فى مدرسة أى إنسان. نحن بنعمة الله أطفال عنيدون مسحرون. فدروسنا المدرسية وكتبنا المدرسية ومكافآتنا وعقوباتنا المدرسية لا تكاد تعنينا آخر الأمر، قد نشتغل بها جادين ساعة أو ساعتين، وقد نوجه عيوننا الاجتماعية الجادة إلى المدرس الذى يهيمن على هذه الأشياء، ولكن ما نريد فى أعماق قلوبنا أن نعرفه هو العالم وراء هذا الفصل الدراسى الذى يهيمن عليه. فالشخص الذى نحبه ونذكره ليس هو ذلك الذى يرمينا بتخطيطه المترب «للحقيقة العليا» منقوشة عليه، مناقشاته وأهواؤه وآراؤه، ولا هو ذلك الذى يرسم خريطة للسماء على السبورة، ويصب علينا سوط العذاب إن لم نسجد لها، بل هو ذلك الذى يزيح الستار عن نافذة الفصل، ويدعنا نرى سماءنا نحن، بعيوننا نحن، وتمكين البشر من هذه الرؤية هو ما أعتقده وظيفة التربية الحقيقية، فإن اللفظ نفسه يعنى «أن تقود إلى الخارج»[1] وقد كانت قيادة روح الإنسان إلى الخارج، بالنظام الذاتى الحكيم المحرر، المبنى على العلم والدهشة، هو فخر المعلمين العظام والجامعات العظيمة، منذ بدأت المدنية إزهارها.

---

(١) e - ducation المترجم.

نحن مواطنون، ولكنا رجال ونساء، ولكنا أرواح. إنا نعيش بالروح وإن كنا نتعلم بالعقل - «العقل، ذلك المحيط الذى يجد فيه كل جنس صورته، ولكنه يتجاوز هذه الصور ليخلق عوالم أخرى وبحارًا أخرى مختلفة جد الاختلاف». وإنما نصل إلى هذه العوالم والبحار والحق الماثل فيها بالرؤية، الرؤية التى تنفذ إلى الروح من خلال الحواس، لا بالتعليم. وقد كان شلى يعرف ذلك، فكف عن الوعظ واسترعى النظر إلى شىء لم يكن طيرًا بل كان أسمى كثيرًا من القبرة. وكان كيتس يعرف، فلم يعظ على الإطلاق، بل نسى فى رؤيته حتى البلبل. وكان هاردى يعرف:

«ما أعظم الحب عندى!

أسير فى المرج ليلا

والصمت ذو أشجان

وإذ بطيف يرف

كذى جناح أهلا

من أقرب الأغصان

قلبى إلى الحب يهفو

ما أعظم الحب عندى!

ترى أتبقى لديا

عظيمة تلك حقا؟...

فليدع راع مجاب

يا روح عودى إليا،

سبحات قلبى ستبقى

والحب ذو الأطراب

أعظم ما كان عندى!

فلنحذر أيها السيدات والسادة أن نبالغ فى التفكير تفكيرًا اجتماعيًا فى العلاقة بين الفنان والمجتمع، فإن هذا الطريق من التفكير يحف به من جانب والقوميساريون من الجانب الآخر. وماذا بعد؟ لكم أن تختاروا ما شئتم. «سبحات القلب والحب ذا الإطراب»! القبرات والبلابل، خذوها، لكن خذوها فى أنفسكم. دعوا الفنان حرًا ليكتشف، وابقوا أحرارًا حتى تستقبلوا وتعيدوا الخلق. اخرجوا لتجدوه ويسير عليكم أن تعرفوا الفنان الحق فى هذه الأيام، فهو لا يضع شعارًا حزبيا: إنه الرجل الذى:

إمـا رأى طـائـرًا يـدرى غـرائـزه ... إن كـان أجـدل أو إن كـان عـصـفـورا
ويـزأر الأسـد الـضـارى فـيـسـمـعه ... ولـيس يـعـجـزه فـهـمـا وتـفـسـيـرًا
وصـرخـة الـنـمـر فى أذنـيه بـيـنـة ... كـلـغـوة الأم إيـضـاحًا وتـعـبـيـرًا

ذلكم الفنان، وأنتم المجتمع. والأسود والقبرات، والنمور والبلابل، والنسور والعصافير، والحب وأطرابه، كلها موضوعات للفن، وكلها بين أيديكم، ولكن لا تحددوها، لا تجلبوها إلى الفصل وتحشوها وتضعوا عليها البطاقات، فإنكم لتفعلوا ذلك يجب أن تقتلوها أولاً. بل اخرجوا لتجدوها.

انتهت المحاضرة والحمد لله. وقد ردت النماذج جميعها إلى صناديقها. فهل نخرج إلى «سوق الغرور» ونرى القصص، أم نعيشها؟ إن باب الفصل مفتوح، كالشأن دائمًا فى الجامعات الحرة، ولكن لنحذر أولئك الرجال الصغار الصارمين المتوحشين الذين يقولون إنهم أعطوا المفاتيح.

الفكرة الرّومانتيكيّة

من كتـاب: **Liberties of the Mind**

كتاب ممتاز للمستر جاك بارزون، يقدم أساسًا قيما للمناقشة(١) والمؤلف أستاذ مساعد للتاريخ فى جامعة كولومبيا، وهو من كتاب «تاريخ الحضارة» كما يقال فى بعض الأحيان دون دقة ـ فذلك تعبير منفر يجب ألا نسمح بأن ينفرنا فى هذه الحالة. فمعناه لايعدو أن صاحبنا مؤرخ يحب أن ينظر إلى موضوعه من وجهة نظر العقل البشرى كما يعبر عنه الفلاسفة والفنانون . وهذا النوع من التخصص التاريخى له ما يسوغه كأى نوع آخر، إلا أن فيه من الأخطار أكثر مما فى معظم هذه الأنواع. فتاريخ البحرية أو تاريخ الدبلوماسية يتألف من شطر من الحقائق التى يمكن التثبت من صحتها، وشطر من التفسير. أما تاريخ الحضارة فجله تفسير. يجب ألا تخطئ فى النقل عن روسو أو جوته، كما يجب ألا تنقل عنهما بطريقة تؤيد أهواءك وتحرف النص؛ ومؤرخ الحضارة الأمين يوجه النظر إلى المراجع التى يبدو أنها تناقضه، ويثير الاعتراضات على حججه ليرد عليها، وينبه إلى الثغرات فى تعميماته هو نفسه؛ ولكنه بعد هذا حر إلى درجة خطرة. على أنه إذا كان أمينًا من هذه النواحى مثل المستر بارزون فقد تكون له قيمة كبيرة إذا قابلناه بفكر سليم. وليس الفكر السليم هو فكر الناقد المشغول بالجزئيات، الذى يكتب «نعم» أو «لا» بجانب كل فقرة ليدل على موافقاته ومناقضاته، بل هو بالأحرى الفكر المتأهل. فأعظم جدوى كتاب فى تاريخ الحضارة وأعظم ثناء يتلقاه، حين يضعه القارئ على ركبته بين الفينة والفينة ويترك عقله يجول فى انطلاق وحرية حول الموضوع الذى يعالجه المؤرخ.

---

(١) Romanticism and the Modern Ego. By jacques Barsun.

ولسنا نعدو الصواب إذا قلنا إن الموضوع الذى يناقشه المستر بارزون هو مستقبل العالم، وإن كان من المرجح أنه سينفى عن نفسه أى غرض كهذا. وهذا موضوع لا تكمن مناقشته بتمامه، كما أنك لاتستطيع أن ترى بناء بتمامه. فقد تعلو فى الجو وتنظر إلى تخطيط البناء، وقد تنظر إلى ارتفاعه من أى نقطة من البوصلة، وقد تلج إلى داخله. وكل منظر هو منظر يتيح لنا أن نصل إلى نتائج مهمة عن البناء بتمامة. والمستر بارزون ينظر إلى المستقبل من وجهة نظر الصراع بين الرومانسية والكلاسيكية. أى هاتين الطريقتين فى الحياة والتفكير ستسود؟ وهل هناك أى بديل من الدفع والجذب التاريخيين بينهما؟ إذا استطاع الكاتب أن يقدم جوابًا مقنعًا عن هذين السؤالين فإنه يكون قد نظر إلى المستقبل نظرة متحيزة، نعم ولكنها نظرة تتيح لنا أن نصل إلى نتائج مهمة عن الموضوع كله.

وبين فصول كتابه فصل بعنوان «الفن الرومانتيكى»، وآخر بعنوان «الحياة الرومانتيكية». والقارئ الذى يسمح لعقله بأن يسبح حول الكتاب يجد أن فكر المؤلف يغلب عليه التحرك بين هاتين الناحيتين من الموضوع، فأحيانًا يشعر القارئ حين يسمح للكتاب بأن يستريح على ركبتيه أن المؤلف ينظر إلى المستقبل من وجهة نظر فنان، ويسأل نفسه مثل هذه الأسئلة: هل ينتظر أن يقوم إحياء رومانتيكى أو كلاسيكى فى الأدب والتصوير والموسيقى؟ وإذا حدث هذا الإحياء فماذا عسى أن يكون تأثيره فى المجتمع؟ أحيانا يجد القارئ أن المؤلف ينظر إلى المستقبل من وجهة نظر الإنسان، أى الكائن السياسى أو الاجتماعى، ويسأل ماذا سيكون أسلوب تفكيره، وماذا سيكون مطلبه من الفن، وماذا سيكون شأن الفن عنده، إذا أصبح للفن عنده شأن ما؟ ونستطيع أن نقسم مناقشتنا هذه مثل ذلك التقسيم. فنستطيع أن نتكلم أولا عن الفكرة الرومانتيكية نفسها، أو ما هى الرومانتيكية نفسها، أو ما هى الرومانتيكية، ثم ننظر بعدئذ فى تطبيق الفكرة الرومانتيكية على الفن والمجتمع، ملاحظين دائما العلاقة بينهما.

ولا بد فى البداية من أن نهتم قليلا بالتعارف. وقد خصص المستر بارزون قسما كبيرًا ممتعًا من كتابه لعرض عينات من الاستعمالات الحديثة لكلمة «رومانتيكى» يظهر منها أن هذه الكلمة قد استعملت بحيث تكاد تدل على أى

شىء فقد استعملها هافلوك إليس فى مقدمته لكتاب لاندور «محادثات خيالية» بمعنى «لاشكل له»:

«أما وراء هذه الحدود فهو مفتقر إلى القوة الهندسية - قوة إيجاد التناسب فى كل كبير - وهو يمتد فى كل اتجاه بطريقة رومانتيكية خالصة أشبه بطريقة سبنسر».

ومع ذلك فإن جوليان يستعملها فى كتابه «هكتور برليوز» بعكس هذا المعنى، إذ يتساءل، أليس «من خصائص الرومنتيكية أن الشكل يتقدم على الموضوع...» وهذه الاستعمالات المتناقضة لاتنتهى، فالشواهد التى جاء بها المستر بارزون تدل على أن الكلمة قد استعملها كتاب محترمون فى معنى «غير واقعى» و«واقعى»، و«محافظ» و«ثورى» ، و«روحى» و«مادى». ولقد بلغ هذا الاختلاط المدى الذى ليس لأحد أن يأمل بعده فى تثبيت استعمال يراعيه الجمع، فخير ما يفعله أى كاتب هو أن يعرف مصطلحاته هو، التعريف الذى يصلح لبحثه هو. ولهذا الغرض يمهد المستر بارزون بتمييز مفيد. فهو يشير إلى أن كلمة الرومانسية فى الإنجليزية (Romaoticism) تؤخذ منها كلمتان أخريان: «رومانتيكى» (romantic) و«رومانسى (Romaticist)، وهو يحتفظ بالكلمة الثانية لتدل على أولئك الرجال الذين ينتسبون تاريخيا إلى ما يسمى عادة بالعصر الرومانسى. أولئك الرجال الذين قد يختلفون فى الفكرة والطريقة ولكنهم ولدوا بين سنتى ١٧٧ و١٨١٥، «وامتازوا فى الفلسفة وأمور الدولة والفنون أثناء النصف الأول من القرن التاسع عشر». وحين نتحدث عن هؤلاء الرجال على أنهم «رومانسيون» تاريخيا، تبقى كلمة «رومانتيكى» حرة لوصف جميع الفلاسفة والفنانين ورجال الدولة الذين هم الورثة الروحيون للفكرة الرومنتيكية أو لما يسميه المستر بارزون الرومانسية الداخلية، مهما يكن تاريخهم. وهذه التفرقة اللفظية تزيل بعض الغبار، ولكنها لا تخلص من البلبلة التى تصاحب استعمال كلمة الرومانتيكية نفسها.

ما هى العناصر الثابتة فى الطبيعة البشرية والتى يمكن أن يصدق عليها وصف الرومانتيكية؟ إن الميل إلى الخلط بين الفكرة نفسها وبين مظاهر

أو انحرافات معينة لها هو ما دعا أولئك الكتاب المحترمين الذين أورد المستر بارزون كلامهم إلى التناقض مع بعضهم بعضًا فى كثير من الأحيان. أما هو فيبحث تحت المظاهر المعينة عن المنبع الذى انبثقت منه. يقول

«إن التعريف الذى تريده للرومانسية الداخلية يكون ببيان الشىء الذى قامت عليه سائر المواقف التى عددتها، والذى يفسر تلك المواقف بالتبع. لماذا هاجم بعض الرومانسيين العقل، ولماذا تحول بعضهم إلى الكثلكة، ولماذا كان بعضهم متحررين، وبعضهم رجعيين؟ لماذا مدح بعضهم العصور الوسطى وعبد بعضهم الإغريق؟ من الواضح أن الشىء الوحيد الذى يربط بين الناس فى عصر معين ليس هو فلسفاتهم الفردية بل المشكلة الرئيسية التى ترمى هذه الفلسفات إلى حلها. وفى العصر الرومنسى كانت هذه المشكلة هى خلق عالم جديد على أطلال العالم القديم. وكانت الثورة الفرنسية ونابليون قد اكتسحا كل شىء. وحتى قبل الثورة، التى يمكن اعتبارها مظهرًا خارجيًا لتحلل داخلى، لم يعد من الممكن أن يكتب المرء أو يصور كما لو كانت الأشكال القديمة لا تزال حية»

ومع أننا نتوقف لحظة لنأبى أن نوافق المؤلف دون تحفظ على هذه الجملة الأخيرة، بما فيها من تعميم شديد، فإننا قد نسمح له بأن يمضى ليقول «إن الفلسفات النقدية فى القرن الثامن عشر قد دمرت مسكنها نفسه، وكان على الجيل التالى أن يبنى أو يفنى. ومن ذلك نستنتج أن الرومانسية هى أولاً وقبل كل شىء بناءة وخلاقة. إننا نستطيع أن نسميها عصر الحلول، إذا قورنت بالقرن الثامن عشر الذى كان عصر التحلل».

وهنا ندع الكتاب يستريح لنتأمل ما فيه.

هذه دقة إنذار. إن لكتاب التاريخ عادة مزعجة فى إقحام الموضوع المعاصر. فهم يستطيعون لأدنى مناسبة أن يصبحوا عصريين إلى درجة فظيعة لأن هذا الجهد يؤدى بهم إلى تشويه التاريخ، أو إلى الإسراف فى تبسيط ملاحظاتهم عن العصور القديمة من أجل توثيق الرابطة بين بحثهم التاريخى وبين ما سيجده قراؤهم فى صحيفة الصباح. ومن صفات المستر بارزون أنه برىء من هذا العيب

بوجه عام، ولكن القارئ يرتجف من أجله عند هذه النقطة بالذات؛ فمن المحقق أن صحيفة الصباح ستقول إن مهمتنا أيضًا «بناءة وخلاقة» وإننا على عتبة «عصر للحلول» سيتلو التحلل فى ماضينا القريب. وسنقول صحيفة الصباح ذلك أملا فى أن تكسب قلوب ذلك العدد المتزايد من البشر، الذين يحبون أن يؤمنوا بأن الثورات كاملة، وأنك تستطيع أن تخرج من عصر كما تخرج من حجرة، وأن العوالم الجديدة هى جديدة.

وليس شىء من ذلك صحيحًا، فالتغير نفسه هو دائما نتيجة لأنواع من المحافظة متعددة وباقية. إن القرن الثامن عشر لم يتحلل بمعنى أنه اختفى. إن قواه غيرت موضع ثقلها ، وأضيفت إليها قوى جديدة، فتغير اتجاه الناتج ؛ ولكن الأشكال القديمة لسياسة الدول بقيت حية فى تاليران ومترنيخ وما يصدق على سياسة الدول يصدق أيضًا على الفن، وعلى أمور المجتمع العادية. وسيظل صادقا صباح غد. حقًا أن بعض العصور أكثر «بناء» من غيرها، فهى تضيف إلى مجموع القوى القديمة مزيدًا من القوى الجديدة أو البادية الجدة؛ لكن ليس عصر من العصور «خلاقا» إلا إذا جاز أن يقال إن الإنسان يخلق الآجر الذى يصنعه من قش قديم، وأكوام فوق أسس قديمة. هذه نقطة تستحق الإيضاح لأن تصوير الفكرة الرومانتيكية نفسها على أنها ريح من الجنة أو من «لامكان» هو خدمة للاستبداديين الذين ينتقصون منها. فهى بحسب فهمهم فوضوية وعاطفية وهروبية وخالية من النظام؛ ولذلك هم يرغبون أن يستعبدوا الإنسان والفن لمصلحة الإنسان نفسه. وهم يقولون إن الرومانتيكية إباحية خلقية وفنية، ويضعون بإزائها الطريق الآخر المنقذ وهو ما يدعونه حريات نظام جديد (أو قديم). ففصل الرومانسية عن ميراثها تشجيع لهذا النقد لها، وإبراز لمبالغاتها العارضة بدلا من طبيعتها الحقة كما يفعل أعداؤها.

وإذا كانت الفقرة التى نقلناها وتوقفنا عندها قد أزعجتنا بعض الوقت فإن المستر بارزون يحرص على ألا يبالغ فى عرض قضيته حين يتقدم نحو التعريف. فهو بعيد عن الزعم بأن الحركة الرومانسية كانت منبتة الصلة بالماضى، حتى إنه يستطيع القول إن «الرومانسية الداخلية، رومانسية الفرد بذاته، لا تزال حية

اليوم كما كانت حية فى كل وقت مضى، لأنها من الثوابت الإنسانية» ولايكاد هذا الأساس يوضع حتى يكتسب البحث دلالة عميقة. فلايعود مناقشة بين الجماعات الفنية، أو الأحزاب السياسية، أو الفرق الدينية، بل يصبح محاولة ·يقوم بها أيضًا ـ كما سنرى ـ ماريتان والكلاسيكيون الكبار) للتمييز بين الثوابت والمتغيرات، والنظر فى حظوظ البشرية ومطامحها فى ضوء هذا التمييز. وإذا كان البحث منصفًا للرومانسية فى اعتبارها من الثوابت الإنسانية، فإنه يجب أن يعامل القوى المعارضة لها بمثل ذلك الإنصاف، فلا يعرفها فى مبالغاتها وإصرارها المتعصب على قواعد «طائفية » خاصة، بل فى رغبتها أن تخوض معركة الحياة تحت حماية نظام شكلى. وقد يسمى هذا تهيبًا، ولكنه ـ بمنظار آخر ـ تجرد نبيل من الأنانية، وهو على كل حال من الثوابت الإنسانية.

وما لم ننظر إلى ما يسمى عادة بالخصومة الرومانتيكية الكلاسيكية على أنها صراع بين نزعتين متعارضتين فى الطبيعة البشرية، وتعبير حقيقى عن انقسام الإنسان على نفسه، فإن الخصومة سوف تظل على مستوى مناظرة بين تلاميذ المدارس. ولكننا إذا استطعنا أن نتناول المشكلة بسماحة عقلية حقيقية، وأن نفهم ـ مع احتفاظنا بوجهة نظرنا ـ لماذا يرضى معارضونا بالعناء فى سبيل وجهة نظرهم، فإن القضية تتغير. فليست المسألة أن يستطيع فلان جمع عصبة من أنصار الكلاسيكية الجديدة لديهم من القوة ما يسمح لهم بأن يلعنوا عمل فلان الآخر بوصفه بأنه رومانتيكى ، ولا أن تستطيع إحدى الجماعتين من الفنانين الانتساب إلى جماعة سياسية يستمد منها النفوذ وحركات التطهير . إنهما بصر الإنسان، وعينا روحه. وشر جريمة تقترفانها هى أن تضطهد إحداهما الأخرى. فكل منا ميال بالطبع أو بالتطبع أو بكليهما إلى أن يتخذ نظرة رومانتيكية إلى الفن والحياة، أو نظرة كلاسيكية إليهما. ولكننا نخطئ كنه الحياة نفسه ـ كون جمالها وتنوعها كعذابها نابعين من صواب انقساماتها ـ إذا لم نعترف بأن الحق الذى يؤمن به معارضونا هو حق بالنسبة لهم.

ليست القضية إذن: أى النظرتين صواب وأيهما خطأ، أيهما إيمان وأيهما فسوق؟ بل هى: على أيهما يكون الاعتماد فى المستقبل؟ ومن هذا السؤال ينبع

سؤال آخر: هل من الممكن أن يكون الناس قد عانوا عناء كافيًا من المحافظة على هذه الخصومة الدائمة، التى مزقت العالم اجتماعيًا وفنيًا وأخلاقيًا، حتى أنهم سيبحثون عن سبيل لتجاوزها، وسيجدون هذا السبيل؟ قد ينظر الكلاسيكيون الجدد إلى هذه الفكرة نفسها على أنها فكرة «رومانتيكية». وقد يدينها بعض القوم ـ وهم الماديون ـ لهذا السبب، قائلين، بطريقتهم البالية، إن الإنسان عاجز عن هذا التجاوز لكونه حيوانا اقتصاديا، وإن الحياة فى كنه طبيعتها حرب اقتصادية. ولكن أولئك الكلاسيكيين الجدد الذين يسميهم المستر بارزون التوميين الجدد والذين يعاملهم على أنهم أعداء (وأظنه مخطئا فى هذا) قد لايستنكرون التوفيق بين السلطة التى يرجعون إليها وبين الفكرة الرومانتيكية. سيعارضونه إذا اعتبروا الرومانتيكية ملحدة وخائنة وإباحية، أو إذا تباهت بأنها كذلك، ولكن هذه هى الصورة التى يصورها أعداؤها بها، وهى صورة لدى التوميين الجدد من العلم والوداعة ما يجعلهم يرفضونها ـ إذا اعتبرنا رجالاً من أمثال ماريتان بين هذا الفريق.

وفى كتاب المستر بارزون فقرات تستثير أولئك الذين يجدون كلمة الرومانتيكية تهديدًا وإهانة، ولكنها لن تعمى ذوى العناية الصحيحة بالأساليب المحكمة عن صدق تعريفاته، ولا عن الفرصة التى تتيحها للوفاق بين فلاسفة وفنانين، إن فرقهم المبتدأ فالجامع بينهم أنهم أهل روح. فالرومانتيكية عنده ـ إذا جاز لنا أن نوجز ونفسر ـ هى انفعال نحو تغيير، الحياة، ينبع من إدراك للتضاد بين عظمة الإنسان وبؤسه، وقوته وضعفه، واتساع أمله وضيق حاله، وتغذيه فلسفة تتجاوز هذا التنافر المحسوس وتحوله إلى انسجام. وحجر العثرة هنا هى فى تنكير «فلسفة»، وحرى بنا أن نضيف أن عبارة المستر بارزون هى «فلسفة أو دين أو إيمان». وهو يقول بعد ذلك إن بسكال «وجد هذا الإيمان فى المسيحية الزاهدة». فى حين أن الرومانسيين وجدوه «فى موضوعات شتى للاعتقاد: الحلولية، الكاثوليكية، الاشتراكية، المذهب الحيوى، الفن، العلم، الدولة القومية». ثمة أناس إذا قرءوا هذا فسيصفقون الباب فى وجه الرومانتيكية. فهم قد أعطوا العهد. وهم لايعترفون إلا «بموضوع واحد للاعتقاد» يشرع اتخاذه، لا بعشرة؛

والرومانتيكية تهددهم بخلطاء خطرين. وهكذا تفعل الرومانتيكية ، وهكذا تفعل الحياة ، فكلاهما خطر. ولكن الرومانتيكية، كالحياة، ليست هى نفسها دينًا، بل أحد الطرق التى يمكن التعبير بها عن الدين. إنها أداة للروح، يمكن أن يحسن استعمالها أو يساء.

الرومانتيكية فى الفن

مـن كتـاب: **Liberties of the Mind**

حيث لا تكون المعارضة للرومانتيكية ناشئة عن اضطراب الفكر أو مرارة التشيع فحسب، فإن جانبًا كبيرًا منها ينشأ عند رجال الدين الذين يشعرون أنهم لايمكن أن يقبلوا شكلاً من التعبير الفنى يعكس بسهولة فلسفات أو أديانًا غير فلسفتهم ودينهم. فهم بوصفهم أصحاب عقيدة يرتابون فى الرومانتيكية لأنها رحبة الصدر، بل إنهم أحيانا ـ وبوصفهم مسيحيين ـ يحذرونها لأنها قد تفسح المجال للأسد حتى ينام ويقوم مع الحمل.

وهذا شك لايمكن دفعه عن الرومانسية بأى نوع من الإنكار. فإنها ليست مبدأ فرقة مقصورة على أصحابها، فالوثنيون والمسيحيون جميعًا يمكن أن يكونوا رومنتيكيين، ولكن لها خصائص مميزة أولاها أن الرومانتيكية تعنى دائمًا بطبيعة الأشياء التى تتناولها وجوهرها أكثر مما تعنى بمظاهرها، وأنها لاتعنى بمظاهرها إلا بقدر ما تشير إلى طبيعتها وجوهرها. ولهذا السبب تتهم فى كثير من الأحيان بأنها غير واقعية، أو ـ الرطانة الحديثة ـ «هروبية»، وأصحاب هذا الاتهام هم من يعنون أولا بالظاهر، فى حين أن ما تبحث عنه الرومانتيكية أو ما «يُهرب» إليه هو فى حقيقة الأمر واقع أعمق مما يحلمون به. وهذا يتفق مع التعريف الذى سبق أن قدمناه. فالبحث عن الواقع الكامن تحت المظاهر هو جزء من البحث عن شىء «يتجاوز التنافر المحسوس ويحوله إلى انسجام».

ولا بد أن يكون أعداء الرومانتيكية الماديون معارضين لهذا البحث. فهم أيضًا يلاحظون التنافر. هم يلاحظون أن الإنسان جائع وسط ثراء الطبيعة، أو أنه يخوض الحروب مع أن مسرات السلام ماثلة دائمًا أمامه وهم يقولون: إن هذا التنافر مناقض لمصلحته المادية، فإذا مثلناه بفننا فى مظاهره الحقيقية فإن

الإنسـان سيـرى كم تنتقص مصـالحه، وكم يمكن أن يكون أكثر ثراء أو أقل ميلا للحـرب، وسيستخدم أنواع العلاج المناسبة لذلك. وهذا هو التبرير الفلسفى للمذهب الطبيعى. وهو يفشل دائمًا لسببين: أولهما أن الإنسان لاينقاد آخر الأمر لمصلحته المادية ـ ذلك أنه عاطفى بجسده، روحانى بجوهره. وثانيهما أن المذهب الطبيعى عقيم عقم الإحصاءات مهما تكن مثيرة للاهتمام فى نفسها. فكلاهما لا يلقح خيال القارئ أو لا يمكنه من أن يتخيل بنفسه ما يقع خارج خبرته المباشرة أو الخبرة المباشرة التى ينقلها إليه الكاتب الطبيعى أو عالم الإحصاء.

ويرد أعداء الرومانتيكية الماديون بواحد من ردين: فإما أن يقولوا إنه لايوجد شىء «فى الخارج» فيتخيله الإنسان، أو تجاوز يحول التنافر إلى انسجام فيمكنه أن يصل إليه؛ وعلى هذا يكون المطلب الرومانتيكى كله باطلاً وخداعًا. وإما أن يقولوا ـ وهذا الرد حديث نوعًا ـ إنهم قد اكتشفوا تصوفهم الخاص، وتجاوزهم الخاص الذى يحول التنافر إلى انسجام، وإن ذلك يتلخص فى فكرة جماعية الإنسان. والرد الأول هو الذى أوجد المذهب الطبيعى، وجوابه هو ما كان يمكن أن يجيب به بليك على زولا. أما الرد الثانى ففيه طرافة تسترعى الاهتمام وتثير الفكر، لأنه وإن صدر عن ماديين لايملون مهاجمة الرومانتيكية فهو نفسه رومانتيكى، وهو يفسر ما قد يبدو لولاه غير قابل للتفسير: أعنى حب أنصار الجماعية للرمزيين: لڤاليرى ومالارميه بل وبودلير، الذين هم الورثة المباشرون لرمزيى النصف الأول من القرن التاسع عشر. وبما أن الرومانتيكية كما سبق القول ليست فرقة مقصورة على أصحابها، فلا ينبغى إذا اتفق أن كنا فرديين وذوى عقول متحررة أن ننكر رومانتيكية رجال إن كانوا جماعيين، كما أنه لا ينبغى للرومنتيكى المسيحى أن ينكر زمالته للرومانتيكى الوثنى. وإذا استمر الجماعى على فكرته الجماعية الخاطئة فى رأينا فذلك ليس مما يعنينا فنيًا ولاينبغى أن يؤثر فى نقدنا الفنى. فشغلنا كفنانين ونقاد هو أن نميز بين الفنانين لا أن نضطهد رجالا يخالفوننا فى الدين أو فى السياسة.

يمكننا أن نعود إذن ـ وربما يكون معنا مجند جماعى جديد ـ إلى تلك الصفة المميزة للرومانتيكية، التى عبر عنها بارزون حين قال إن «الرومانسية هى

الواقعية» وينبغى أن نسهب فى نقل عرضه لهذه الحقيقة، التى قد يراها كثير من الناس متناقضة للوهلة الأولى، فبعد أن يقول إن الكلاسيكية الجديدة فى القرن الثامن عشر قد ماتت فى التجريد و«العموم» - وهذا قول صحيح فى جملته - يمضى لبيان ما رمى إليه الرومانسيون وحققوه، وكيف جددوا حياة الفن:

«على خلاف العبارة الشعرية واللفظ «النبيل» قبل الرومانسيون كل الكلمات، وخصوصًا ذلك الرعيل المهمل من الكلمات العادية؛ وعلى خلاف الاقتصار على ميثولوجية إغريقية رومانية مختارة، قبلوا الميثولوجية الكلتية والجرمانية؛ وعلى خلاف البيئة الواحدة والنبرة الواحدة للتراجيدية الكلاسيكية، درسوا وصوروا التنوعات الواقعية التى عرفت باسم «اللون المحلى». وعلى خلاف الموضوعات القديمة والسلم الثابت للمحاسن التصورية الذى وضعته الأكاديمية، أخذوا العالم جميعًا، المرئى وغير المرئى، كما أخذوا كل درجات الألوان، وعلى خلاف القواعد الأكاديمية التى كانت تمنع استعمال بعض الجمل والمقامات والانتقالات، حاولوا أن يستعملوا ويشكلوا كل التوفيقات الممكنة للأصوات».

وأعادوا اكتشاف العصور الوسطى، ومدوا اهتمام الفن «إلى أماكن، بعيدة مثل أمريكا والشرق الأدنى، فكوفئوا على جهودهم بأن سموا «طلاب الغريب». واستمدوا موضوعات فنهم من كل طبقات الناس وأحوالهم. وأخيرًا فإنهم:

«على خلاف النظرة المادية التى تقول بأن كل ما هو موجود يجب أن يكون محسوسًا، فسحوا فى فكرتهم عن الواقع مكانًا لعالم الأحلام، وللملغز فى الإنسان وفى الطبيعة، وللخوارق. فعلوا ذلك كله قاصدين، فى صبر وإلحاح شأن الرواد والمستكشفين».

والآن يحق لنا إذ نقرأ هذا أن نلاحظ وجوه الشبه بين حالهم وحالنا ، كما نلاحظ وجوه الاختلاف.

أما وجوه الشبه فواضحة. فبعد أن وصل القرن التاسع عشر إلى سمته وتجاوزه، كان هناك شفق رائع. ويكفى أن نذكر اسمين: هاردى فى النثر، وييتس فى الشعر، نقلا إلى من بعدهما تراث الرومانتيكية، الذى امتحنه الجورجيون

ثانية وجددوه. ثم كانت حرب ١٩١٤ فقطعت الخيط. وبدأ رد فعل مادى عنيف. فهوجم واتهم جميع الكتاب الذين «فسحوا فى فكرتهم عن الواقع مكانًا للملغز فى الإنسان وفى الطبيعة»، أو بحثوا عن واقع خلف المظاهر، أو جاهدوا ليكتشفوا فى فنهم فلسفة تحول التنافر بين اتساع أمل الإنسان وضيق حاله إلى انسجام ـ أى جميع الكتاب الرومانتيكيين، فيما عدا قلة، مثل ييتس نفسه، كانوا أخطر من أن يهاجموا، أو يرموا لحمًا للذئاب. وقد عبر هاردى عن نتيجة ذلك فى سنة ١٩٢٢ بفقرة استشهدت بها فى مناسبة سابقة:

«إن أفكار أى أديب معنى بالمحافظة على حياة الشعر لا بد أن تجزع لمستقبل الشعر الإنجليزى المحفوف بالخطر فى هذه الأيام... والحدس الجرىء لايكاد يسمح بأمل فى زمن أفضل، إلا إذا تغيرت ميول الناس. إننا مهددون ـ فيما يظهر ـ بعصر مظلم جديد، سواء أكان ناشئًا عن أن عقول الشباب قد أصيبت بهمجية الذوق بتأثير الحرب الأخيرة وجنونها المظلم، أم عن أى سبب آخر».

وقد استمر العصر المظلم. ويمكننا أن نصف خصائصه البارزة ـ مع تغييرات لاتمس الجوهر ـ بالأوصاف التى استعملها المستر بارزون ليصور أحوال الفن التى ثار عليها الرومانسيون. ففى العقدين الثالث والرابع من هذا القرن لم تكن العبارة الشعرية واللفظ «النبيل» مطلوبين بل كانا مستهجنين، ولكن النتيجة أشبهت النتيجة فى نهاية «النظام القديم»، إذ حدد متن اللغة تحديدًا صناعيًا متأنقًا. وفى العقدين الثالث والرابع عندما اقتصر الاستعمال على الميثولوجية الجماعية، وتوحدت البيئة والنبرة فى شكاة حديثة لم تكن أقل صلابة فى خلوها من الشكل مما كانت التراجيدية الكلاسيكية بأشكالها فى يوم من الأيام. وكان ثمة إصرار على الموضوعات «المعاصرة» يماثل فى حذلقته إصرار الكلاسيكيين على الموضوعات القديمة. وفى جميع الفنون وضع «سلم ثابت للمحاسن» لم تضعه الأكاديمية بل وضعته المجتمعات الأدبية المغلقة. وكانت القواعد ضيقة وصارمة حتى أن كتابة أولئك الذين خضعوا لها أصبحت بالتدريج غير مفهومة إلا لقلة من المطلعين على الأسرار.

وعلى هذه الأحوال جاءت حرب جديدة، وانحلت المجتمعات الأدبية المغلقة فى صمت مكتوم. ولقد يبدو أنه إذا كان لحياة الفن أن تتجدد فى المستقبل فيجب أن يأتى التجدد من فنانين مستعدين لقبول جميع الألفاظ، واستعمال جميع الميثولوجيات، وقبول جميع درجات الألوان، و«أخذ العالم جميعا، المرئى وغير المرئى». ولا عليهم إن سموا أنفسهم رومانتيكيين أو لم يفعلوا. ثم لاعليهم إن سماهم الجبناء «هروبيين» أو «طلابًا للغريب». ما عليهم إلا أن يدرسوا ويصوروا «التنوعات الواقعية» للتجربة - أى أن يكونوا واقعيين رومانتيكيين بالروح إن لم يكن بالاسم، وأن يبحثوا عن ذلك الجمال الذى يحول التنافر إلى انسجام ، والذى هو جوهر الأشياء جميعا.

ولن يصلوا إلى ذلك - والحق يقال إنهم لن يصلوا إلى شىء يستحق الوصول إليه والعالم كما هو الآن - إن هم نظموا أنفسهم ، بدورهم، فى فرقة مقصورة على أصحابها، معلنة عن نفسها. وقد يبدو أنه لا ضير فى صدار مطرز ومعركة «هرنانى» أخرى، ولكن المعركة التى على الواقعيين الرومانتيكيين أن يخوضوها ليست معركة مع غيرهم من الفنانين، حتى ولا الجمعيات الأدبية المغلقة التى تنتسب إلى «العصر المظلم» على حد ما وصفه هاردى، بل هى معركة - آخر معركة فى المدينة الغربية إن لم تنته بالنصر - ضد من أجرؤ على تسميتهم بعصابات الروح، على الرغم من عنف هذه العبارة. فهناك عصابات فى الفن كما أن هناك عصابات فى السياسة. وكلتاهما ترمى إلى أن تشوه الشخصية الإنسانية وتفككها وتستعبدها - إلى أن تدفع الناس للاعتقاد بأنهم ليس لهم وجود حقيقى إلا كوحدات فى كتلة، إلى أن تصمهم عن التنافر بين اتساع أملهم وضيق حالهم، وأن تميت فيهم الأمل فى الخلاص.. لقد كان فى الماضى مستبدون كثيرون ، ولكن لم يحدث قط فى تاريخ العالم أن كانت للعصابات نحلة كما فى هذه الأيام، نحلة تلقى تأييدًا صامتا من كثيرين لا يشعرون بوجودها. ومن بين طرقها الانحطاط بالفن، وتحويله إلى عمل ميكانيكى، والهبوط به إلى حال إنتاج جماعى، فإن الإنسان إذا تعلم أن ينظر إلى الفن على أنه شىء لاينتمى إلى الجمال والحق بل إلى الرأى

وحده فإنه سيفقد بصيرته، ويصبح كما يريده رجال العصابات، حيوانًا متجمعًا فى قطعان.

إن ذلك السباق يتوقف عليه الشىء الكثير، بحيث يحق لنا أن نسأل: ألم يحن الوقت ليتجاوز الرومانتيكيون والكلاسيكيون عن خلافاتهم، أو على الأصح ليتجاوزوها، باعتبارهم رجال روح وليسوا رجال عصابات؟ أما من ناحية الرومانتيكية فالمقاومة دفاعية فى الأعم الأغلب. فقد استعملت كلمة «رومانتيكى» طوال ربع قرن على أنها إهانة، والإهانة تستثير الدفاع. إن المستر بارزون يستخدم أحيانًا نبرة التعصب فى الكلام عن الكلاسيكيين، ولكننا غير محتاجين إلى أن نقلده فى هذا. وعلى كل حال فإذا تذكرنا أن جانبا من عنفه راجع إلى أنهم فى وجدانه يتمثلون فى شخصية لويس الرابع عشر وإلى كرهه لذلك الملك، فإن ما يكتبه عنهم ذو قيمة من حيث الوصف والتحليل.

«إن أقصر طريق إلى الوحدة هو أن نختار من بين جميع طرق الحياة الممكنة، تلك التى تبدو للسلطات الحاكمة أنفع وأحكم وأعم، وأن نفرض هذه الطرق قانونا للسلوك العام والخاص.. مثل هذا النظام يوجد الاستقرار فى الدولة، ومعه كل خصائص الثبات: العظمة الثابتة، والوقار، والسلطة، وكمال الصقل، على حين يخلق فى الفرد كمال الخلق وأمن النفس وسلامتها... وهذه فيما أرى، هى النظرة إلى الحياة التى يصدق عليها وصف «الكلاسيكية » بصرف النظر عما إذا كانت قد فرضت على أوروبا فى عهد لويس الرابع عشر، أو دعا إليها فى شيكاغو القوميون المحدثون ذوو العقلية الكلاسيكية».

أهؤلاء هم الكلاسيكيون كما يراهم المستر بارزون. ووجهة نظرهم فيما يرى أن كل ما يفكر فيه الرومانتيكى ويفعله خطأ: فهو يباعد بين نفسه وولوج أقصر الطرق إلى الوحدة والسلام إلى حد أنه يصر على واقعية ازدواج الفكر والتناقض. وهو يرفض المواصفات البسيطة التى تربط الناس بعضهم ببعض ويفضل التنوع الإنسانى، وهو يدعى ـ لحدة شعوره برغباته الخاصة ـ أن حكم المجتمع قاهر وظالم، حتى إنه ليصبح فوضويا فى الأمور العامة، بالقوة على

الأقل... وهو لذلك فى موقف الناعى دائما لحالة هو وحده الملوم عليها. وحتى العزاء الأخير هو محروم منه، فيما أنه رفض كل عون من المواصفات الاجتماعية فإن من المحتم أن يبقى فنه وفلسفته ودينه متنوعة متعددة الأشكال خالية من النظام ـ ومن ثمة غير مرضية».

ومن المحقق أن هناك كلاسيكيين ـ أو استبداديين كما نفضل أن نسميهم ـ قد جلبوا على أنفسهم هذا الهجوم. فقد شوهوا الفكرة الرومانتيكية بل ذهبوا إلى حد السخف حين جعلوها مساوية للهتلرية لأن هتلر كان عاطفيا، أو للشيوعية لأن الشيوعية كانت ثورية، وبعضهم قد دفعهم كرههم للرومانتيكية وخوفهم منها إلى حد التحالف مع الماديين على النقد المر لها. ومع ذلك فإن التوفيق بين وجهتى النظر فى مجال الفن غير مستحيل. ومن المؤكد أنه ضرورى وعاجل.

ليس التوفيق مستحيلا الآن، كما كان منذ سنوات، لأن الجرح الذى أصاب العالم من الماديين الجماعيين أعمق من أهواء الناس فيما مضى. ونقطة الضعف الأساسية فى كتاب المستر بارزون هى عجزه عن أن يرى هذا. وهذا النقص لا يبدو طالما هو فى النقد الصرف. فالفصل الذى يبين فيه كيف أساء أعداء الرومانسية ـ بخشونة وجهل ـ عرض روسو هو مثلا فصل قوى ولايمكن الرد عليه. ولكنه حين يلتفت التفاتة معاصرة فى ثنايا بحثه التاريخى يشعرك أنه منقطع الصلة بأوروبا المعاصرة، فهؤلاء الذين يسميهم «القوميين الجدد ذوى العقلية الكلاسيكية» هم أقل خوفا من الرومانتيكية مما كانوا، والرومانتيكيون أقل خوفا منهم. فهناك خوف لا يشك أنه أعظم من كلا هذين الخوفين الداخليين. وقد دخل فى النقد نفسه تسامح المقاساة المشتركة وطاقة الصبر المشترك.

ليس الكلاسيكيون حمقى إلا بالنسبة لأغراض المخاصمة المحتضرة، وإن كانوا يسعون إلى الانسجام المتجاوز عن طريق الأخذ بقواعد لايراها الواقعيون الرومانتيكيون ضرورية. والتوميون الجدد يؤمنون بالسلطة، ولكنهم ليسوا ماديين. إنهم ليسوا عصابة. والواقعيون الرومانتيكيون يفهمون هذا.

وإزاء ذلك يدرك الكلاسيكيون أنفسهم أن الخطر الحقيقى على ما يحبونه ويحترمونه ليس هو تنوع الرومانتيكيين الحر بل هو تجميد العالم كله فى أشكال من المادية التى لا تؤمن بإله، ولهذا فهم أقل ميلا إلى الحديث عن الرومانتيكية كما لو كانت مرادفة للخلو من النظام. وبعد فإن الواقعية الرومانتيكية فى المستقبل لن تكون على الأرجح عرضة لمثل هذا الشك. إن كثرة الحديث عن إمكان قيام بعث كلاسيكى، مع الحديث فى نفس الوقت عن إمكان قيام بعث رومانتيكى، لا تخلو من سبب. فالرومانتيكية الآن تقبل قواعد جديدة والكلاسيكية تقبل حرية جديدة. وهذا القبول المزدوج، وهو توحيد للقوة ضد المادية يجب أن يخلع صفته على فن المستقبل، إذا كان للفن أن يصبح مرة أخرى كما كان دائمًا فى أعظم أحواله - سلاحًا ضد الكبرياء والغرور والنفاق وقسوة القلب.

تـراث الـرمـزيـة

من كتـاب: **Reflectiona in a Mirror**

لدى القراء شك طبيعى فى محاولات النقد لتصنيف الفنانين؛ ومثلهم فى ذلك الفنانون أنفسهم. ما قيمة أن نسمى بودلير بهذا الاسم أو ذاك؟ لقد بدا لسانتسبرى إزهارًا ثانيًا للرومانسية. وقد أعادت الدكتورة ستاركى إلى الذاكرة - فى طبعتها الجديدة «لأزهار الشر» - أن العادة فى وقت من الأوقات جرت بالكلام عنه على أنه پرناسى، ويبدو الآن أنه لم يكن لذلك من سبب أقوى من أن بعض أشعاره وجدت مكانًا فى تلك المجموعة الشعرية الشعبية جدًا «الپرناسى المعاصر». والدكتور بورا يعده رمزيًا مع ملارميه وڤرلين. فهل هذا كله مجرد تحزلق؟ لقد كانت عبقرية بودلير وتأثيره من السعة بحيث وجد رسائل الإلهام فى كل قسم من منضدة البريد، ووجدت رسائله سبيلها إلى كل عنوان. إن الإنسان مخلوق فريد. أفليس النقد التحليلى - والتصنيف جزء منه - مضيعة للوقت بالضرورة؟

إنه أحيانًا كذلك فالثرثرة عن «المدارس» و«الحركات»، وما يسمى فى أمريكا «بالاتجاهات» خطر إذا أغرى الناقد بالانحراف عن فنه الحقيقى فى التفسير الفردى، وقاده إلى المبالغة فى تأكيد نواحى الشبه والاختلاف التى تتفق مع فكرته. ومع ذلك فإن الفنان، مهما كان هو نفسه فرديا، لا يمكن أن «يقرأ» فى معزل عن غيره. فهو جزء من كتاب زمنه. والكلام عن الرومانتيكيين أو الپرناسيين أو الرمزيين قد يؤدى إلى جنون تعليق البطاقات، ولكنه فى الأغلب محاولة أمينة وضرورية لرؤية الفنانين فى علاقتهم الواحد بالآخر، ومن ثم فى علاقتهم بالحياة نفسها آخر الأمر. وكون كل إنسان مخلوقًا فريدًا، وكون ذلك هو كنه الخلق ومعجزته، وإنكاره هو كنه الإلحاد - هذا السبب نفسه يجعل الرابطة

بين الفرديين الممتازين. أى بين الشعراء، ذات قيمة «متجاوزة» حيث يمكن أن تلمح حقا. وأقول «متجاوزة» لأنه حيث تكون تلك الرابطة شيئًا أكثر من تحالف صناعى بين أعضاء فرقة فإنها لاتوجد على مستوى من المصلحة المشتركة أو الطموح المشترك، بل على مستوى متجاوز، وهى إشارة إلى الحقيقة. وتجميع الشعراء صناعيًا فى «مدارس» لا لسبب إلا جعلهم يندرجون بسهولة فى فصول الكتب التعليمية، رذيلة من رذائل المربين؛ ولكن تبين الأصل الروحى المشترك لرجال متباينين كبودلير وستيفان جورج أو ملارمية وألكسندر بلوك ليس فضيلة علمية فحسب، بل هو أكثر من ذلك بكثير، إنه والعالم على ما هو عليه الآن - خدمة للبشرية.

وهذه هى الخدمة التى قدمها عميد كلية وادهام فى درسه(١) لفاليرى ورلكه وجورج وبلوك وييتس وعلاقتهم برمزية برمزية بودلير وفرلين وملارميه بطريقة نعذر إذا فهمنا منها أنه لايدرك - لتواضعه - مدى ما يثيره كتابه من اهتمام واسع وعميق.

«كتبت منذ بضع سنوات سلسلة من المقالات عن بعض الشعراء الذين أهتم اهتمامًا خاصًا بأعمالهم، كتبت هذه المقالات لنفسى، وكنت فى الحقيقة لا أنوى نشرها. ثم كنت أعرضها على بعض الأصدقاء أحيانًا، فألحوا على فى أن أجعلها كتابًا. فهم يقولون إن ثمة اهتمامًا عامًا بهؤلاء الشعراء، وحاجة إلى نوع من الدرس لهم.. وهذا الكتاب لامطمح له فى أن يعد علمًا أو بحثا، ولايعدو أن يكون محاولة للتفسير والنقد».

فليكن ذلك. فهذا معناه أن من سبق لهم بعض المعرفة بفاليرى وألسكندر بلوك قد يسرهم أن يزيدوا معرفتهم، ولاشك أن هذه المقالات ضرورية لهم؛ ولكن لها قيمة أخرى لايدعيها المؤلف. فهناك ألوف لايكاد بلوك وستيفان جورج يعدوان اسمين عندهم، وهؤلاء قد يجدون فى هذا الكتاب خريطة تهديهم إلى مناطق من عقولهم لما تستكشف. ففيه أولا فضيلة العرض الواضح فهو يصف الشعراء الذين

---

(١) The Heritaga of Sumbolism, by c. m. Bowra .

يتحدث عنهم، يصفهم وصفًا شاملا فى عطف وإنصاف، غير محاول أبدًا أن يستخدمهم دمى فى نظرية، غير مبد أبدًا تعاليًا على القارئ الجاهل المسكين الذى يتفق ألا يكون منتميًا إلى فرقة، قاصرًا اهتمامه دائمًا على تبين غرض الشاعر وتفسير شعره طبقًا لذلك. والكتاب من هذه الناحية نافذة مفتوحة على فساد جو كثير من النقد المعاصر، الذى تعود أن يدرس أعمال الأساتذة كما يدرس السياسيون خطب منافسيهم للبحث عما يمكن أن يحرقوه أو يستخدموه. فالدكتور بورا عادل حتى حين يقتبس، وهو يقدم ترجمات لمقتبساته من الألمانية والروسية. والفقرات التى يقدمها كثيرة وصادقة التمثيل حتى إن العارف بأى موضوع من موضوعاته يستطيع أن يختبر حججه اختبارًا منصفا، والملم به لأول مرة يشعر أنه قائد أمين. على أن ذلك ليس بكل شىء. فمن الممكن أن يكون الكاتب مفسرًا صادق التفسير لشعراء بالذات، وأن يكون كتابه مع ذلك ضئيل القيمة إلا لدارسى الشعر المتوفرين عليه . ولكن النقد أحيانًا يمد باعه دون أن ينحرف عن موضوعه، بحيث يسير بالقارئ من تفهم لشعراء معينين إلى تفهم للشعر نفسه، وللعصر الذى كتب فيه. والفترة التى يتحدث عنها الدكتور بورا هى نصف القرن الواقع بين سنة ١٨٦٠ وأيامنا هذه، وهى تنتهى بييتس. وإذا سألنا أنفسنا ما نحن، بل وماذا نصير؟ فقد نجد هنا الجانب الشعرى من الجواب، أو على أى حال المادة التى يمكننا أن نبنى لأنفسنا منها جوابا. فهؤلاء الشعراء لا يعنوننا لأسباب تتعلق بالصفة وحدها. إنهم من سماهم بودلير «بالمغارات»، إن كان الدكتور بورا قد أحسن اختيارهم.

وإذن فيجب أن ننظر إلى الكتاب ككل ، باحثين عن مذاقه. واتجاه فكره، وفوق كل شىء عن علاقته بدراسة القيم المعاصرة. وفضيلته البارزة تدعو إلى مثل هذا العلاج الواسع، فهو وإن كان مفصلا وعالى التخصص حيث التفاصيل تضىء الموضوع، فإنه لا ينظر إلى «ما بعد الرمزيين» على حدة بل فى سباق طويل. إن الرواية أو المسرحية إذا كانت جيدة حقًا لاتبدأ عند الصفحة الأولى أو تنتهى عند الصفحة الأخيرة بل تقود الخيال إلى أن يسأل: «ماذا كان؟» و«ماذا سيكون؟» أما كتب النقد فهى عادة بعكس ذلك تقف وقفة الجمود. إن موضوعها ليبدو وكأنه

محصور بحافة شريحة ميكروسكوبية إذا فرغت من دراستها دراسة عميقة شعرت أنه لم يبق أمامك إلا أن تحفظها فى صوان وتوجه اهتمامك إلى شىء آخر. ولكن مقالات الدكتور بورا مكتوبة بطريقة تظهر الارتباط المستمر بين الفن والحياة، أو تداخلهما كلحمة النسيج وسداه. وجملة القول أنها ليست أحاديث ذات طابع فنى ضيق ولكنها تأملات إنسانية.

وألمعها ـ بوصفها نقدًا ـ هو الحديث الأول عن بول فاليرى. وفاليرى هو المثل الحديث البارز لامتزاج الدوافع الفكرية والوجدانية فى الشعر. ولهذا فإن إنتاجه ـ فى نجاحه وفشله ـ مقياس يمكن للشعراء المحدثين أن يقيسوا به إنتاجهم.

ولعله تأثيره المباشر فى إنجلترا لم يكن كبيرًا، لسبب واضح وهو أن معرفتنا بلغته قلما تبلغ الألفة العميقة التى تسمح للقارئ بأن يترك نفسه على سجيتها بحيث يستطيع أن يسترسل ويتأثر بظلال معانى الكلمات. ويزيد صعوبة هذه المشكلة أن فاليرى وإن كان قلما يتهاون فى غموض اللغة وإن كان لديه من الوضوح ما يرضى الفهم جملة بعد جملة ـ أنه فرنسى! فقد استطاع أن يكتب فى «الحديقة الشابة» ماعد بحق «أكثر القصائد غموضًا فى اللغة الفرنسية». وإنه لمن المستحيل أن نقدم جوابًا واضحًا ووحيدًا لذلك القارئ الذى يسأل: «عن أى شىء هى؟».

يقول الدكتور بورا: «لقد فسرت» الحديقة الشابة» تفسيرات مختلفة على أنها بحوى إله شاب عليه أن يختار بين العزلة السماوية والمسئوليات الأرضية، وعلى أنها خواطر الشاعر مستلقيًا فى السرير، وعلى أنها رحلة للوعى البشرى خلال قضايا الحياة والموت المترامية. إنها جميع هذه الأشياء وليست شيئًا منها.» والذى حدث هو أنه بينما نجد الموضوعات المختلفة فى القصائد الأخرى معالجة بالترتيب أو ممتزجة، نجدها هنا «مركبة» بالمعنى العلمى لهذه الكلمة، لا لغرض إقناع القارئ بهذا الأمر أو ذاك، بل لإحداث تأثير فيه.

«ليس غرض الشعر مطلقًا أن ينقل إلى أحد ما فكرة محددة ما.» ولكن للقارئ أن يسأل: «أى تأثير؟» يقول الدكتور بورا: «إن الحديقة الشابة تقدم تجربة.» ومرة

أخرى للقارئ أن يسأل: «تجربة من أى نوع؟ هل كان غرض الشاعر أن ينقل إلىّ تجربته؟ إذا كان الأمر كذلك فإنى لا أزال متحيرًا.» والجواب بلا شك : لا، فتجربة الشاعر هى نفسها «فكرة محددة»، وليس غرضه أن ينقلها نقلاً مباشرًا، ليس غرضه أن «يعطى» تجربة بقدر ما هو أن يحدث فى القارئ حالة التجريب. وإذا كان ذلك صحيحًا فإن الاستجابة الصحيحة لفاليرى لا يمكن أن تكون بمحاولة ترجمة رموزه وتطبيقها، أو بمعرفة دلالاتها وإعادة كتابتها مرة ثانية فى لغة سهلة، إن صح هذا التعبير، بل فى الاستسلام لتأثيره بحيث تتقوى رمزيتنا نحن ونتحرر، ونصل نحن أيضًا «إلى فهم خاص لأمور ذات خطر عظيم»

وحين يقارن الدكتور بورا بين «الحديقة الشابة» وبين أعمال فاليرى المتأخرة وبخاصة «مفاتن»، يشير إلى أن «الصعوبة التى يجدها فاليرى كما يجدها كثير من الشعراء المحدثين هى أن يربط الشعر بالتجربة العادية، وأن يجد موضوعات لا هى غير حقيقية ولا هى خفية إلى درجة الاستحالة، وأن يمزج نتائج الفكر برؤى الخيال.» وهذا صحيح، ولكن من المهم أن نشير إلى أن الصعوبة ليست ملازمة لطبيعة الرمزية ذاتها، ولكنها تنشأ فقط، أو على أى حال تصبح ذات خطر، عندما لاتبقى ثمة رموز مقبولة لدى العموم، وعندما يشعر الشاعر أنه عاجز عن استعمال رموز المسيحية أو الميثولوجية الكلاسيكية فى ثقة من قبولها، فيجد نفسه فى موقف يناظر موقف الكاتب التمثيلى الذى يريد أن يكتب لمسرح وجمهور قد تخليا عن كل مواضعات المسرح المعروفة.

وهذه النقطة تتردد مرة بعد مرة فى ذهن من يقرأ كتاب بورا راغبًا فى أن يربطه بعالمنا. ولهذا فهى جديرة بأن تبحث بعناية. ما السبب فى أن رجالاً كرلكة فى نقاء حسه الجمالى، وفاليرى فى أمانة عقله، وييتس فى قوة رؤاه، قد اضطروا فى كثير من الأحيان إلى ما قد يبدو للقارئ العادى غموضًا متعمدًا، وكيف اتفق أن وجد ستيفان جورج نفسه آخر الأمر معقودًا له لواء الشعر من النازيين، وقد كان كل مظهر من مظاهر تعصبهم جحدًا للمثل الأعلى الذى كان منبع شعره؛ وما السبب فى أن كثيرًا من شعراء العقدين الثالث والرابع، وهم رجال ذوو إخلاص عميق وبداهة شعرية، يوحون إلى المرء أنهم يكتبون فى

السلاسل، فى ألم مكبوح، وكأنهم يعانون نوعًا من الفافأة الروحية إذا كان ثمة عنصر مشترك فى الأجوبة عن هذه الأسئلة فإنه يكون مفتاحًا لا لصعوبات الشعر الداخلية فحسب بل لغربة الشعر عن الحياة المعاصرة.

وللبحث عن جواب دعونى أتحدث مرة أخرى للحظة قصيرة فى اصطلاحات المسرح. إن قدرة الكاتب المسرحى على الاتصال بجمهوره تتوقف إلى درجة كبيرة عى قبولهم لمواضعات معينة: كمواضعة وقت المسرح، أو كتلك المواضعة العظيمة مواضعة النظم، أو كتلك المواضعة الصغيرة مواضعة الحائط الرابع. وانحلال أى مواضعة كبيرة، كمواضعة الجوقة أو مواضعة المناجاة الفردية، هو نقص فى قدرة الكاتب المسرحى وجهاده ليخترع ويثبت مواضعات جديدة تحل محل المواضعات القديمة هو شىء أكثر بكثير مما يسمى عادة «التقدم» فى المسرح. إنه جهاد التمثيل لكى يبقى متصلاً بجمهوره، لكى يخلق ويحفظ لغة مفهومة من العموم، يكون الاتصال بواسطتها ممكنا.

ولنطبق ذلك على الشعر، ولاسيما ذلك الشعر الذى يحاول إما أن «يقلص العظائم» ـ إذا استعملنا عبارة دن الجليلة ـ ليستطيع بذلك أن ينقلها، وإما أن يحدث فينا حالة نشعر معها ـ على حد قول الدكتور بورا ـ «أننا إن لم نكن مركز العالم فنحن على الأقل مركز نظام ضخم. وكل شىء نفعله أو يحدث لنا محمل بنتائج هائلة»: ولايكون ذلك ممكنا إلا باستعمال الرموز. والرموز يجب أن تكون قادرة على إحداث الترابط، ومن ثم الاستدعاء، عند القارئ؛ ولا يمكن أن تكون لها هذه القدرة إن لم تثر فيه تعرفًا عميقًا وأليفا. وقد نذكر أن بودلير تحدث عن «غابات الرموز» التى تنظر إلى الإنسان بنظرات أليفة. فإذا لم تعد الرموز أليفة، إذا انحسرت الرموز المسيحية والرموز الكلاسيكية من وعى الإنسان فى أقل من قرن، فإن الشعر يحرم من وسيلة اتصاله السابقة، ويجب عليه أن يكتشف وسيلة جديدة. وهكذا اخترع رلكة مصطلحًا واخترع فاليرى مصطلحًا آخر. وهكذا لجأ ييتس إلى القصص الأيرلندى القديم، وهكذا ذهب من خلفوا ييتس إلى الآلات طلبًا لرموز غير مقطوعة الصلة بالحياة الحديثة. ولكن الآلات ليست «أليفة» بالمعنى الذى أراده بودلير. فالآلات عند كثير من العقول

لا تزال ترى رؤية موضوعية، وليس ثمة مبدأ يستثيره اسمها وطبيعتها. إن «التقلص» هنا لا يحتضن العظائم أو يكشفها إلا فى عقول القلة، لأنه خال من الارتباطات.

وهذه هى الصعوبة الأساسية أمام الشعراء المحدثين الذين صار إليهم ميراث الرمزيين فإن انحلال الرموز القديمة قد فرض عليهم واجبًا مزدوجًا واجب التوصيل، وواجب إيجاد وسيلة للتوصيل. فمنهم من يواجه الصعوبة بجهاد جبار لتجاوزها ـ فاليرى بالنفاذ الفكرى، ورلكة بالانقطاع المتسامى، أو الارتفاع فى الهواء حتى يتمكن من رؤية الأرض تكاملاً واضح الخطوط، وييتس بالترنيم السحرى واستخدام قصص قديم اتفق أنه لم يكن أليفًا إلى درجة كافية. وقد وجد ألكسندر بلوك طريقًا آخر مفتوحًا أمامه بفضل ظروف حياته الخاصة. وليس فى كتاب الدكتور بورا مقالة أشد إثارة للاهتمام من مقالته عن بلوك. فإن بلوك الذى ينتمى فى أصله الأول إلى ملارميه، والذى لو عاش فى فرنسا لخاض بطريقته الخاصة المعركة التى خاضها فاليرى، قد وجد أن التغيرات الثورية فى روسيا الجديدة ـ وهى تغيرات شغلت روحه ـ راحت تبرز فى عقول الناس العاديين رموزًا سهلة التقبل، وعنيفة الارتباطات. أما مصير جورج فكان أقسى، ومع أن الدكتور بورا يحرص على ألا يدينه، فإننا نتمثل صورة رجل بلغت به رغبته فى تجديد ألمانيا عن طريق الشعر مبلغ الانحراف الذى اعترف به اعترافا مؤسيًا قبل النهاية. لقد حاول الاشتراكيون الوطنيون أن ينسبوه إليهم. ويعلق الدكتور بورا على ذلك تعليقًا هادئًا فيقول إنه بدأ بمثل الرمزية ثم «بذل جهودا كبيرة لترجمتها إلى الحياة» وكان آخر الأمر «راضيًا بأن تظل مثلا»، إن فنه «لم يكن الدواء لشفاء عصره». ولماذا لا نذهب أبعد من ذلك؟ إن الفن لايكون أبدًا دواء لشفاء عصر ما. إنه «نبأ عن الواقع» معبر عنه فى رموز وأفراح وترانيم ورؤى مسحورة، والعصر الذى لا يستطيع أن يقرأه يعجز عن تركيب تجاربه المتفرقة و«يضيع بين الزحام».

عن العيش فى الحاضر

من كتاب: **The Writer and his World**

العيش فى الحاضر لا يعنى الاندفاع أو عدم المسئولية أو الأنانية؛ وليس عملاً من أعمال اللذية أو الهروب الجبان. إن معناه أن تعيش بتقدير فورى لما هو طيب فى الحياة، وبتحرر من القلق المرضى. فهذا القول «لاتفكر فى الغد» لم يكن قط نهيًا عن تخيل المستقبل. إنما هو نهى عن أنواع القلق الأكال التى تشبه الحامض أو الصدأ، تأكل حياتنا وثقتنا فيها.

وهناك بدع فى القلق كما أن هناك بدعًا فى كل شىء آخر. وأخطر أنواع القلق الحديثة نوع جماعى: شعور عند بعض الناس بأنهم راكبون فى ترام هارب يحملهم إلى هاوية، فى سرعة أى سرعة وبلا ضابط أى ضابط، حتى أنه أصبح لامعنى للتطلع إلى المنظر. وقد نسمى هذا الخوف من كارثة جماعية بأسماء شتى: الحرب، الذرة، الشيوعية، الأزمة، بل والوجودية أيضًا، إذا كنا مثقفين من آخر طراز. ولكن تأثيرها واحد مهما يكن الاسم. فهى إنكار للحاضر. إنها لاتبقى للحياة طعمًا. إنها تجعل الإيمان سخافة، والحب إفرازا.

كان الخوف الذى ركب الإنسانية أيام شكسبير، أو بالأحرى أثناء الأعوام المائة والنيف التى كان مركزها سنة ١٦٠٠، هو الخوف من قصر الحياة الإنسانية. كان ذلك دائمًا مشغلة للإنسان، وقد أوصله عصر النهضة إلى ذروته، فإن الحياة أصبحت مثيرة جدًا، محفوفة بالخطر اللذيذ جدًا، مليئة جدًا بالمخاطرة الرائعة والإمكانية غير المحدودة، حتى أن الناس كانوا لايستطيعون احتمال فراقها. ثم أخذت حدة هذه الثورة على الزمن تتضاءل وتحولت غنائية شكسبير الحارة،

«هاتى ثنى من ثغرك الريان

إن الشباب نضارة وتزول»

إلى ظرف هريك المزخرف:

«اجمع الأكمام فى إبانها

فالزمان الشيخ مجنون الخطا

هذه الزهرة فى بسمتها

سوف تطويها غداً أيدى الردى»

ولكن الفكرة عند كلا الشاعرين هى مقر الحياة، وهى فكرة سادت الشعر فى جميع العصور إلا عصرنا. فكرة دفعت بعض الشعراء إلى التماس العزاء فى حياة أخرى، ودفعت آخرين إلى التماس تعميق لحظة العيش، كما فعل شكسبير وهريك فى الأبيات التى استشهدنا بها، وكما فعل الوثنيون العظام دائمًا.

* * *

وقد تغير هذا كله عندنا، فليس الموقف الحديث هو الاحتجاج على قصر الحياة، بل الشكوى من مرضها. انظر إلى أشهر بيتين لإليوت:

«وهكذا تنتهى الحياة

لا بفرقعة، بل بنهنهة

إن النغمة السائدة هى نغمة عقم ودوار. فعصرنا ليس بعصر إيمان. وشعراؤنا ـ فى الأعم الأغلب ـ فقدوا القدرة على أن يمنحوا وعدًا بعالم آخر، إما تعويضًا عن هذا العالم أو تحقيقًا لتجربته، وملايينا الذين سيطرت عليهم الآلة فقدوا القدرة على قبول مثل هذا الوعد. كذلك لم نعد نملك هذا الزهو الدافق بالحياة الذى كان يملكه الإليزابيثيون: زهو تثبته روعة «روميو وجوليت» التراجيدية بل ظلام «دوقة مالفى» المتلبس بالبرق بقدر ما يثبته إشراق «كما تهوى» كم كان هؤلاء الرجال يضطرمون، حتى فى يأسهم! على الأقل كانت جحيمهم تتلهب، أما

جحيمنا فإنها تنشر كنار كهربائية أثناء خفض التيار. من ذا الذى يشك فى أن شكسبير كان حتى وهو فى عذاب «لير» وآلام «الأغانى» مفعمًا بالإحساس بزهو اللمس والذوق والشم والسمع والنظر، والألم أيضًا، ذلك الزهو البسيط بكونه حيًا، لم تسقط الظلال الكثيفة على زهوه هذا حتى كتب «العاصفة» فبدأ ينسحب عامدًا إلى عوالم أخرى غير هذا العالم.

نحن الآن لا نشاركه حماسته. فكثير من شعرائنا ورسامينا إذ يتبعون بدعة التحلل والغموض التى يعبر عنها سارتر وبيكاسو يعلمون أن الحياة ليس لها شكل ولا دلالة يمكن أن تعرف. إنهم لم يعودوا ثائرين على الآلهة مثل پروميثيوس، فهم لايعترفون بآلهة، وعندهم أن التمرد شكل من أشكال العاطفية كالتسليم. وهم لم يعودوا ناقدين نقدًا بناء، حتى ولا للإنسان نفسه، فهم لايعترفون بالمسئولية الفردية. وهم يستطيعون أن يكرهوا، ولكنهم لايستطيعون أن يحبوا، فالكره عقيم وملائم لمبدئهم فى انتحار الجنس. فى حين أن الحب يزعم أنه مخصب، وهو فى نظرهم رومانتيكى كاذب. إن ثنى القبلات من الثغر الريان ليست عندهم زهوًا بريئًا بل كذبًا أثيما. وبما أنهم يعيشون هم أنفسهم فى مرض الإثم والقلق فقد وجدوا أن المرض معد، وداسوا على الشعراء غير المرضى فى عصرنا: دى لامار وبروك ونيكولز وفلكر وأندروينج. إن أندروينج قس يعيش الآن فى إنجلترا، وهو من طبقة فوان وكراشو وتراهرن، ولكنه غير مريض، فكم قارئًا سمح لهم أن يسمعوا به؟

يجب علينا أن نحرر أنفسنا من هذا المرض، هذا الرفض لما فى الحياة من عقل وجمال ونظام، بل ولما فيها من حزن. فإن لم نستطع فهو الجنون العالمى تحت ضغط المخاوف المرضية. علينا أن نتعلم ثانية كيف نصرف حياتنا فى الزمن الحاضر: «أنا أكون، أنت تكون..» ـ لقد كان هذا هو جواب شكسبير على خوف الموت، ويمكن أن يكون هو نفسه جوابنا الآن على أولئك الذين ينكرون كل معنى فى الحياة.

* * *

إذا أردنا أن نتعلم من جديد كيف نعيش فى الحاضر فيجب أن نسأل ما الحاضر. أهو هذا العام، هذا الشهر، هذا اليوم، هذه الساعة؟ إنه ليس شيئًا من ذلك. إنه نقطة فى الزمن كالنقطة فى الرياضة، لها وضع ولكن ليس لها حجم. إنها تكون، وفى نفس اللحظة كانت، إنها كانت الحاضر وتكون الماضى، ونحن نغوص طلبًا لذلك المستقبل اللامحدود، الذى يتراجع أمامنا أبدًا كشبح لانستطيع أن نلمسه.

ولو لم يكن ذلك صحيحًا، وكانت لنا القدرة على أن نوقف الحاضر ونسكن فيه، لما كان ثمة شعر ولا دين، فإن الشعر والدين كليهما نتيجة صراع فى العقل البشرى طرفاه رغبة فى القبض على ناصية الزمن ووقف اللحظة الفارة، وشعور بأن هذا مستحيل. وعندما ندرك أن التجربة لاتتكون من أعوام أو ساعات أو دقائق، بل من جزيئات لانهاية لصغرها، وليس لها امتداد ـ أو باختصار أنها استمرار مطلق ـ فهنا، وهنا فقط يكون للخلود معنى عندنا. فلا الصغر غير المتناهى ولا الكثير غير المتناهى يكون مفهومًا عندما نفكر بمنطق الساعات، ولكن كليهما يمكن تخيله عندما نقبل هذه الحقيقة الجذرية وهى أن الساعات غير حقيقية.

ويترتب على ذلك أننا حين نفكر فى أنفسنا على أننا «محدثون» فنحن نخطئ التفكير فى أنفسنا. ذلك أن فكرة الحداثة معناها أننا نسير على رأس طابور، مع أن كل لحظة من تجربتنا هى الحقيقة غير محدودة الزمن. وفكرة الطابور بل النهر فكرة خادعة. وهذا شىء لم يقله أحد قط بوضوح لأن لغتنا لا تسمح أن يقال بوضوح، فلغتنا وكل ما فيها من صور متوقفة على قياسات تقريبية للزمان والمكان. نحن نتحدث عن الدقائق والثوانى وكسور الثانية، وكل الكسور أكبر من أن تعبر عن اللا زمن. ونحن نتحدث عن الأعوام والقرون والحقب، وكل الحقب مفرطة الصغر. وعندما تحدث الشاعر بليك عن رؤية العالم فى حبة رمل والخلود فى ساعة، كانت حبة الرمل والساعة تقريبًا منه للحقيقة، وليس بوسع الشعر نفسه أن يذهب إلى أبعد من هذا. إن الحاضر والخلود أمر واحد؛ وكلاهما بعيد عن متناول القياس والكلمات.

* * *

ومن هنا يبدو أن أول ما يطلب من المرء الذى يرغب أن يتعلم ثانية كيف يعيش فى الحاضر هو أن يدرك أنه إذا نجح فى ذلك فقد نجح أيضًا فى أن يعيش فى نور الخلود. إنه يغدو قاطنا فى العظيم الذى لا حد لعظمه، كما أنه قاطن فى الصغير الذى لا حد لصغره، إنه لايرى فى كل فعل من أفعاله العقم الذى يبدو فى جميع مجهوداتنا ومسراتنا عندما تزدريها الساعة وتحقرها بل القيمة التى تكون لها جميعًا (خيرًا كانت أو شرًا) عندما ترى بمنظار اللا زمن.

وهذه الأشياء تفهم أحسن الفهم عندما نمثل لها بأمثلة محسوسة ولعلها تافهة. انظر إلى الصورة الفوتوغرافية لامرأة فى ثوب وقبعة من النمط المستملح قبل عشرة أعوام، إن الثوب والقبعة اللذين كانت تحسبهما (مثلى ومثلك) آنذاك جميلين يبدوان الآن مضحكين، بل ربما قبيحين، فهل يلزم لذلك السبب أن يكونا قبيحين ومضحكين؟ أم هّل يبدوان كذلك فقط لأنهما يريان بهوانا المحدث، فى عبوديتنا للساعة؟ وانظر إلى لوحة رسمها فنان عظيم للمرأة نفسها منذ عشرة أعوام، بالثوب والقبعة نفسيهما، أو انظر إلى الصورة الفوتوغرافية نفسها عند ما يكون عمرها مائة عام لاعشرة أعوام ـ فهل تحسب أن القبعة والثوب سيبدوان قبيحين كما يبدوان الآن؟

إن كل أفعالنا وكل أفكارنا كالأثواب والقبعات، تبدو شائهة وزائفة إذا نظرنا إليها بعينى الساعة. وإنما تظهر قيمتها عندما ترى فى اللازمن. فهنا وهنا فقط يرى جمالها أو قبحها مستقلين عن بدع زمنهما. هنا فقط ترى البراءة من خلال الإثم، والعفو من خلال الخطيئة، والأمن من خلال الخوف، والحياة من خلال الموت.

* * *

وهكذا نصل إلى نتيجة قد تبدو بادئ الرأى هرطقة لرجال ونساء يحرصون على أن يثبتوا أنهم مواطنون صالحون، وهى أن ما يجده الرجل الغربى من صعوبة فى تحرير نفسه من المخاوف المرضية لايرجع، كما يظن عادة، إلى فضيلة أو حساسية فى ضميره الاجتماعى، بل تنشأ من سوء استعماله له. وسوء

الاستعمال هذا يتلخص فى عجزه عن إدراك التفكير فى أى شىء والحكم على أى شىء (ولو كان ذاته) بمنطق الانهزامية معناه التفكير فيه تفكيرًا خاطئًا والحكم عليه حكما فاسدًا. ولايقلل من هذا الفساد تنكير الانهزامية تحت أسماء شتى لها وقع مبتدع، كاسم «الحداثة» أو أحيانًا اسم «الوجودية».

إن هذا موضوع عسير، ولست أرغب أن أناقش هنا الفروق ـ وهى عميقة ـ بين وجودية كيركجارد وجابريل مارسيل المسيحية التكاملية، وبين وجودية سارتر المادية الانحلالية... فالذى أرمى إليه هو أن كلمة «الوجودية» نفسها قد أصبحت شعارًا أنيقًا من الشعارات الفكرية الزائفة يلبسه أناس ليسوا من الفلسفة فى شىء ولكنهم فقدوا الاتزان والشجاعة الخلقية اللذين يمكنان الناس من أن يعيشوا فى الحاضر دون ذعر. فالعيش فى الحاضر معناه أن تعيش صحيح العقل راضى النفس؛ وإنكار الحاضر والنظر إليه على أنه زوبعة وجودية وحرق الأنياب وهز الكتفين والقول عن كل تجربة إنها لاتقدم ولاتؤخر» معناه أن تعيش عيشة المجانين.

ورفض هذا النوع من الفكر الزائف هو الذى قد يجعل شعب الولايات المتحدة قادة تطوير جديد حقًا فى الفكر العالمى، ولعلهم فى سبيلهم الآن إلى أن يصبحوا كذلك. فضميرهم الاجتماعى ليس معارضًا لفرديتهم بل هو ضارب بجذوره فيها، وهم وإن كانوا مهددين كسائر العالم بعادة التفكير الجماعى فإن فيهم قوة أصيلة لمقاومة استعباد الجماعية. ومن الدلائل الكبرى على هذه المقاومة قدرة كل رجل وامرأة على أن يواجه مصاعب العالم المعاصر وأخطاره مع استطاعته أن يعيش فى الحاضر ويتذوقه ويفرح به. يجب أن تزداد فرديتنا مناعة كلما بدا العالم أشد خطرًا. يجب أن نتشبث بالخير الطبيعى فى حيواتنا الشخصية، بمسرات الأسرة والصداقة، والفن والطبيعة والذكرى والتجربة الجديدة، وهى مسرات تتوقف على حيوية استجابتنا الفردية لها، وإذا تركنا تلك الاستجابة تبرد أو خجلنا منها لأن بعض الناس ينعتها بأنها «رومانتيكية، فقد جعلنا حياتنا هنا ترابًا ، ورمادًا. لهذا يجب علينا أن نكشف زيف القصائد والمسرحيات والروايات التى تعلم مبادئ العقم والعنف، ويجب علينا أن نلاحظ ـ

دون ما خوف - أنها إذ تهاجم الحاضر وحده فيما يبدو فهى فى الحقيقة تهاجم الحياة نفسها.

رأيت منذ عهد غير بعيد مسرحية فرنسية كتبت بدقة واقتدار، مغزاها أن حب الفتى والفتاة لابد وأن ينتهى فى الظروف الحاضرة إلى عفن، ولا يمكن إنقاذه من الفساد إلا إذا قاما وهما فى قمة حبهما فشنقا نفسيهما. ولست أزعم أن هذا التطرف فى اليأس ممثل للفكر المحدث، ولكننى أزعم أنه يشير إلى اتجاه فكرى نشأ، على ما أعتقد، من جبن أخلاقى يتنكر فى ثياب واقعية مناهضة للرومانتيكية. إن توماس هاردى لم يكن متفائلا، ولكنه كان أكثر اقترابًا من حقيقة علاقتنا بمآسى التاريخ حين كتب:

ثمة عذراء وصاحبها
مرا وحديثهما نجوى
ستعيش حكاية حبهما
وسجل الحرب غداً يطوى

من الضرورة أن يتعلم العالم من جديد تصريف الفعل يكون: «أنا أكون، أنت تكون، هو يكون» هذه هى صحة الحب والإيمان، ولن تؤثر فيها القنبلة الذرية.

إجــازة

من كتـاب: The Writer and his World

التخلص من ضغط الوجود وسيلة للتقدم

الإجازة مختلفة كل الاختلاف عن العطلة - فالإجازة تجربة أندر وأكثر قيمة. فهى فترة قد تبلغ سنة أو تزيد، وقد لاتتجاوز بضعة أسابيع يكون فيها وجودنا كله مختلفًا عن وجودنا المعتاد. وإذ تعيش مؤقتًا فى عالم جديد فنحن نتخلص من ضغوط العالم القديم ومسئولياته. وقد لا نرحب بالتغيير بادئ ذى بدء، بل قد نقاومه ونتضجر منه، وقد نجد كما وجد روبنسن كروزو أنه يغمرنا فى متاعب ومخاوف أعظم من تلك التى خلفناها وراء ظهورنا. ومع ذلك فإذا لم تظهر فى حياة الإنسان أية أقواس فإنه يصبح مخلوقًا روتينيًا، ويفقد القدرة على تجديد نفسه وهذا خطر يهدد صحة مدنيتنا وسعادتها.

* * *

وإنى لأذكر جيدًا - وأسر دائمًا كلما تذكرت - تلك الفرص التى أتيحت لى كى أرى تمثيلية حياتى الصغيرة وقد نقلت فجأة إلى مسرح جديد، بممثلين جدد.

فى سنة ١٩١٣ كنت ضابطًا بحريًا حديث السن فى بحار الصين. ورغبت أن أصبح كاتبًا، فقدمت طلبًا لترك البحرية، وأجيب طلبى فعدت إلى الوطن مارا بسيبيريا، ووجدت نفسى فى إنجلترا وقد أصبحت مدنيًا. وكانت هذه نفسها مغامرة. فقد لبست بذلة جندى وعشت فى نظام دقيق منذ بلغت سن الثانية عشرة.

وبعد قليل ذهبت إلى أعماق الريف، وأقمت مع مدرس شيخ فى مزرعة وبدأت أتعلم قدرًا من اليونانية أتمكن به دخول أكسفورد وقد يبدو هذا عاديًا جدًا

لغيرى، أما أنا فقد كان بالنسبة لى عالمًا جديدًا شجاعًا كأشجع ما تكون العوالم الجديدة، وذلك أن وجهة النظر فى حياتى قد تغيرت. لقد كان طلب العلم حلما، فرحت أطلبه بحماسة متأججة وكانت الأشهر التى قضيتها فى ذلك الكوخ الثانى، وأعمل ثمانى عشرة ساعة فى اليوم غالبا، إجازة لى بأكمل معانى الكلمة، وفى أثنائها أصبحت إنسانًا جديدًا.

أما إجازتى الثانية فقد فرضت على فرضا، وكانت فى أول الأمر ثقيلة المحمل جدًا. لقد نجحت جهودى، واجتزت الامتحانات، وفى صيف ١٩١٤ كنت أنتظر بشوق مشتعل أول فترة دراسية لى فى أكسفورد. وكان ذهنى كله منصرفًا إلى طرق الشعر والنقد الساحرة، وفجأة اشتعلت الحرب فى الرابع من أغسطس، وعدت ضابطًا بحريًا من جديد.

ولكننى، لأسفى، لم أكن فى سفينة، فقد كانت السفن ملأى، والأسطول فى عرض البحر، فألحقت ضابط مشاة بالوحدات البحرية التى كونها المستر تشرشل فى ذلك الوقت وبعثها للدفاع عن أنتورب. ولعل حصار أنتورب وسقوطها كانا «إجازة» أيضا، فهما يعيشان فى عقلى بين قوسين، وليس هنا مجال وصفهما. وسقطت أنتورب. وقطع طريق الانسحاب إلى البحر عن القسم الأكبر من الكتيبة الأولى، وأصبحت أسيرًا بعد شهرين من ابتداء الحرب. وفى أوائل سنة ١٩١٥، كنت فى عيد ميلادى الحادى والعشرين أتجول مع زملائى الضباط حول أسوار قلعة محاطة بخندق فى هولندا، وليست لدينا أدنى فكرة عن المدة التى يمكن أن تبلغها هذه الفترة من حياتنا أو كيف يمكن أن تنتهى، أو فيم يمكن أن نقضيها.

وأحسبنا جميعا، على وجه التقريب، قد اعتقدنا مخلصين أول الأمر أننا ابتلينا بنكبة. وحتى أصدقاؤنا فى إنجلترا كانوا يرون مثل ذلك الرأى، ويكتبون إلينا مواسين فى مصيبتنا. والحق أن فترة الأسر كانت فترة عذاب لكثير من الضباط. فقد كان بعضهم لا يزالون فى الجيش العامل، وكان البعد عن الحرب وضياع فرص الامتياز والترقى من أيديهم مثيرا لحنقهم كإبحار «تروبردج» أحد

ضباط نلسون بسفينة «لكولودن» إلى ماء ضحضاح بينما كان رفاقه يجرون إلى معركة النيل. وكان بعض رفاقى طيارين أسقطت طائراتهم، وإجهاد الطيران له على الطيارين فى كثير من الأحيان تأثير كتأثير الإدمان على المخدرات، فإذا منعته عنهم تلفت أعصابهم أو ساء مزاجهم فهم شديدو الضجر عميقو التعاسة.

ولكنى لم أكن طيارًا كما أننى لم أعد ضابطا بحريا ذا مطامح فى البحرية. ومع أننى فى أول الأمر جاريت العرف السائد إلى حد أنى أسفت لسجنى، فقد جاء اليوم الذى اعتبرته فيه فرصة طيبة. لقد تآمرت على الهروب، وحاولت أن أرشو الخدم داخل القلعة وأدبر الخطط السرية خارجها واشتركت فى حفر نفق دون فائدة كما وصفت فى روايتى «الينبوع» ولكن محاولات الهرب هذه كانت أداء واجب ، فقد بدأت أحب تلك الأسوار العالية التى تحيط بها الأشجار ، والريف المنبسط الممتد وراءها والأيام والليالى الطويلة الهادئة الرتيبة.

كانت هذه «إجازة » من ضغط الوجود العادى، وقد جاءت فى وقت هى أقيم ما تكون فيه، جاءت فى مقتبل الرجولة. لقد كان أسلافنا حكماء حين قضوا بأن فى شبابهم ينبغى لهم قبل الدخول فى معمعان الحياة أن يقوموا «بالرحلة الكبرى»، أى برحلة طويلة خالية من العمل فى أنحاء أوروبا. ولم تكن قيمة هذه الرحلة تنحصر فى تمكينهم من رؤية الدنيا والتطبع بطباع المدنية عن طريق الاتصال بالمجتمع الأوروبى، بل كانت فى ابتعادهم عن الوطن وعن الضغوط الوجدانية والعقلية المألوفة التى تحيط بنا حين نكون فى سن الحادية والعشرين.

وكان سيرى حول تلك الأسوار هو «رحلتى الكبرى» التى جاءت وأنا محتاج إليها ولم أكن قبل ذلك أعلم أننى محتاج إليها. فقد كنت متلهفًا على الذهاب إلى أكسفورد، وكانت الحرب تبدو تعطيلا قاسيًا، لا نعمة فيها على الإطلاق. ولكن الأسر كان نعمة. فقد أتاح لى بل اضطرنى أن أميز القيم التى أومن بها ـ أن أكتشف ماذا أهتم به فى الحياة اهتمامًا عميقًا ولماذا أهتم به. وكل الرجال والنساء محتاجون إلى أن يتاح لهم ذلك بين الحين والحين أو إلى أن يضطروا إليه، وهم قلما يجدونه تحت ضغط الحياة الحديثة الدائم. وهذا فيما أعتقد هو

السبب فى أن مدنيتنا تميل إلى أن تفقد طعمها على الرغم من كل تقدمها العلمى. فنحن نختطف العطلات، ولكنها شبيهة كل الشبه بحياتنا العادية، لولا كثرة النفقات. إننا لا نأخذ «إجازة» نجدد فيها أنفسنا والعالم.

وكانت لذة سجنى أنه أعطانى حرية لم أعهدها قط من قبل. إننى أسمع الكبار أحيانًا يقولون إن الشباب «خلوا من الهموم»، فلابد أنهم إما نسوا شبابهم أو كانوا شديدى الغباء وضعف الخيال فى ذلك العهد الملىء بالأخطار. ومن المحقق أننى لم أكن خاليًا من الهموم وأنا أتطلع إلى الجامعة وما بعدها فمهنة البحرية لم تكن جزيلة العطاء ولكنها كانت مهنة مضمونة، وكنت قد أمضيت سنوات فى تأهيل نفسى لها، وهأنذا قد ألقيت الأمن والضمان بعيدًا عنى باختيارى المتهور. وكان أبى قد ساندنى، وكان لايزال مستعدًا لمساندتى، ولكننى كنت أعلم حق العلم كم كلفة ذلك القرار. فقد اخترت فى اللحظة التى أصبحت فيها قادرًا على أن أكسب عيشى من مهنة البحر أن أعود طالبًا، وأقول بلا أمل فى دليل سريع على أننى سأكسب عيشى من سن قلمى - فهل يحسن لى بدلا من ذلك أن أصبح محاميا؟ هل يحسن لى أن أختار مهنة ثابتة تقيم أودى حتى يأتى الوقت الذى أجد فيه من يدفع نقودًا ليقرأ ما أكتب؟ لقد كنت شديد القلق، يثقلنى إحساس بالمسئولية عن حياتى، خلال ذلك الصيف من سنة ١٩١٤.

والآن إذ أصبحت فى القلعة فقد رفعت عنى المسئولية المباشرة والحاجة إلى اتخاذ قرار سريع. فقد كنت أنال راتبى وأجد طعامى وسكنى ولا أكلف أحدًا شيئا. ولم تكن على واجبات رسمية، فقد كنا نحن الضباط بمعزل عن جنودنا، ولم أكن أستطيع إن شئت أن أتخذ وظيفة أو أدخل فى تجارة أو أعبد إله المال بطريقة من الطرق. فلم يكن ثم إله مال يعبد، ولانسوة يعشقن.

لقد منحتنى المقادير «إجازة» فجأة، إجازة غير محدودة الزمن على قدر ما أعلم . ولم تكن ثمة تليفونات، بل إن الخطابات لم تكن من النوع الذى يحتاج إلى جواب. ولم يكن أحدنا يحتفظ بمذكرة للمواعيد، إذ لم يكن ثمة مواعيد . بل إنه لم يكن ثمة زمن، ولم تكن ثمة تقاويم حتى للسنين، إلى أن تأتى اللحظة التى

يقرر فيها الألمان أن يعودوا إلى وطنهم. لقد استمرت الحروب الفرنسية فى أيام بيت ونلسون وولنجتون عشرين عامًا ، وقد تطول هذه الحرب نحو ذلك. هذه فرصتى لأتعلم الفرنسية وأقرأ التاريخ وأفكر لا فى اليوم أو الغد بل فى المدى الطويل.

ليس من المألوف أن ينظر إلى أجل غير مسمى على أنه قدر يرغب فيه المرء، ولكنك إن لم تكن ضجرا فقد تجده أشبه بالجنة.

ولقد فرضت هذه الإجازة على، ولست أدعى فضلا إلا فى معرفتها وتقبلها حين جاءت. ولعل من النادر أن نستطيع أكثر من ذلك. فالعطلات يمكن أن ترسم، أما «الإجازات» تلك الوقفات المجددة فى حياتنا، فإنها تأتينا حين تأتى ، هبات من القدر أكثر مما هى نتيجة لتدبير إرادى منا، أو بعبارة أخرى، إنها هبات من الله، ولكننا يجب أن نتعلم كيف نقدرها ونتقبلها

* * *

إذا سأل صديق بعد قراءة ما كتبته الآن: «كيف أظفر بإجازة؟ كيف تتاح لى وقفة مجددة تحت ضغوط حياتى العادية ومسئولياتها؟» فلن أستطيع أن أعطيه جوابًا يعده على الفور صحيحًا ومنطبقًا على حالته الخاصة. لا يمكن أن يكون ثمة جواب إلا: «بأن ترغب فيها، بأن تتخيلها، بألا تتمرد عليها، بألا تغلف قلبك».

وهذا ينطبق على حال العالم كله: على سياستنا واقتصادنا وتعليمنا وأدبنا. فنحن محاصرون بقلق مرضى ونوع من النشاط الجنونى: برغبة مستقلة مضطربة فى أن «نفعل شيئًا» من أجل أمر لاندريه. ومن الخير لنا لو ننتحى جانبًا فى بعض الأحيان ونتأمل ونسمح لأفكار جديدة أن تفيض علينا (وقد تكون هذه الأفكار الجديدة أفكارًا قديمة جدًا لاوجود لها فى جدول أعمال أية جماعة من الجماعات التى تحاول أن تؤثر فى الحياة العامة).

ففى السياسة نفرط فى التوجيه. والأمم تحتاج إلى الحكم الهادئ والاستمرار والراحة. والمرء لايحصل على السلم بالدعوة المهيجة إليه، بل بأن يحياه.

وفى الاقتصاد ندفع أنفسنا إلى حالة صناعية غير مفهومة لأننا نحاول أن نتدخل بدرجة أكبر مما ينبغى ، وفى أوقات أكثر مما ينبغى، وعلى مدى أقصر مما ينبغى، فى القوانين الطبيعية للعرض والطلب. إننا نتسمم بالعلاجات العاجلة كما يتسمم الجسم بالأدوية القوية. وديموقراطيات العالم تصورت أكثر مما ينبغى، بسرعة أكبر مما ينبغى. إنها تختق نفسها كالأطفال النهمين.

وفى التربية نستبقى فى المدرسة عدداً من الناس أكثر مما ينبغى لمدة أطول مما ينبغى، ونخضعهم لنظام قائم على فرض غير صحيح من أساسه، وهو أنهم جميعًا متساوون من حيث القدرة والرغبة فى تلقى غذاء عقلى واحد بعينه. وهكذا نربى فى النشء الذين يدركون كل الإدراك اختلافاتهم فى القدرة، نربى فيهم ذلك القلق العميق، ذلك الشعور بأنهم محاصرون بما لا يعقل ولايتفق مع الطبيعة ولاتمكن السيطرة عليه، وهو مصدر أنواع اليأس فى هذا العصر. إنه لعبث وشر محقق أن تفرض فكرية مميعة على أولئك الذين ليسوا بمفكرين، سواء أكان ذلك ميزة أم نقصًا فيهم. ولنبسط المسألة نقول إن بعض الناس عمال يدويون وبعضهم انعزاليون وبعضهم شعراء وبعضهم متدينون بالطبع، ومن الجنون الذى يورث العالم الجنون أن يربوا ككتلة على مثل أعلى من المادية الفكرية الشكاكة.

وفى الأدب وسائر الفنون هناك نظير هذا القلق: هناك توافر أليم ملؤه الشعور بالذات. يقول المسترج. أيزاكس فى كتابه: «تقييم أدب القرن العشرين». «إن كير كجارد هو جد القلق الحديث، كما أن كافكا هو أبوه» لاجرم أن هذا القول صحيح عن كير كجارد، وقد قالت عنه ناقدة أخرى، وهى مس دوروثى باست: «إن الميراث الذى تركه لكتاب القرن العشرين هو كراهية إنسان الجماهير، والشعور بالذنب والحاجة إلى التفكير، وافتقاد شىء والتوق إلى تعبير جديد عن حقائق روحية، واليقين المتزايد بأن الإنسان **فريسة قوى لا يمكن السيطرة عليها**، عوضًا عن كونه قابلا للكمال وسيداً لمصيره».

وهذه الكلمات الأخيرة، التى وضعت تحتها خطًا، تحتاج إلى بحث. فهى تفسير

دقيق لقسم كبير من الأدب الحديث، وأعتقد أنها سبب ما يبدو فى هذا الأدب من مظهر الجنون والمرض، حتى حين يكون فى أعلى درجات الذكاء.

إن القول بأن الإنسان فى يد القدر، كما قال الإغريق، هو رؤية دينية للإنسان على أنه جزء من نظام عظيم وإن يكن غامضًا. ورؤية الإنسان على أنه «لعبة لكبير الخالدين» كما كان يراه توماس هاردى فى كثير من الأحيان، هى رؤية دينية للإنسان أيضًا، فمهما يكن من لا أدرية هاردى فقد كان رجلا متدينًا لايستطيع الفكاك من الدين، ورؤية الإنسان كما يراه كتاب الصلوات على أنه «ابن اللّه» هى على التحقيق اعتراف بأنه ليس «سيد مصيره» على وجه الاستقلال والقضاء الأخير، وإن مارس حرية إرادته تحت سلطان اللّه؛ ولكن وجهات النظر هذه كلها مختلفة اختلافًا أساسيًا عن وجهة نظر الكاتب الذى يعتبر الإنسان «فريسة قوى لايمكن السيطرة عليها».

فكلمة «فريسة» تتضمن الإشفاق على الذات، وعبارة «لايمكن السيطرة عليها»، تتضمن رغبة متطاولة للسيطرة على القوى التى خلقتنا. وهذا التطاول وذاك الإشفاق على الذات يكمنان تحت ما سميته «توفزًا أليمًا ملؤه الشعور بالذات» فى جانب كبير فى الأدب الحديث، والحياة الحديثة. لقد ربينا جيلاً من الأبالسة الراثين لأنفسهم ، من التلاميذ الصغار لبروميثيوس، الذين لايؤمنون حتى بالآلهة التى يتمردون عليها. ومن النقائض المرة أن ذلك لايصدق فقط على الماديين الذين يتبعون سارتر دون كير كجارد، الذين يظهرون بوضوح تام عجزهم عن قبول ما تقبله المسيحية، ويكتبون وهم فى عذاب النفى من رحمة اللّه، وإن بقوا على الديانة المسيحية.

وهكذا تمزق مدنيتنا نفسها وتحلل نفسها.

* * *

إن قلت إن هذا غير ضرورى فسوف أتهم بأننى فى بلهنية من الرضى عن النفس. ومع ذلك فمن الحق أن فرص الخير موجودة أبدًا، إذا كان التاريخ كله والحكمة كلها والدين كله أكاذيب. إن هذه الفرص لم تمنع عن عصرنا فجأة، ولم

ننفك عن كوننا أناسًا لأننا سمينا أنفسنا «بالإنسان الحديث» ولسنا «فرائس» أكثر مما كان أجدادنا، ولا تزال رحمة اللّه قريبة منا كما كانت قريبة منهم.

وأعظم ما يحتاج إليه عصرنا هو أن يجعل نفسه قريبًا من رحمة اللّه بتخليص نفسه من ضغط مخاوفه وقلقه وإشفاقه على ذاته، وترك نفسه تتجدد. وما أكثر الطرق ليفعل ذلك، ولكن لا يمكن وصف طريقة واحدة منها، فكل إنسان عليه أن يجد طريقته، أو على الأصح أن يعترف بها حين تنفتح أمامه. والشرط الجوهرى لذلك هو أن يخلص عقله من وساوسه الحديثة المعتادة.

ليس من الضرورى أن يتبع المرء البدع الفكرية. ليس من الضرورى أن يعجب بالكتاب الذى يكثر الحديث عنه، بل ولا أن يقرأه. ليس من الضرورى أن ينضم إلى عصبة الدعوة إلى هذا أو لمكافحة ذاك. ليس من الضرورى أن يفكر المرء بمنطق «القيم المعاصرة»، فهذه عبارة نافعة فى المناقشة، ولكن ليس ثمة «قيم معاصرة»، وإنما هناك «قيم» فحسب؛ تمامًا كما أنه ليس ثمة «امرأة حديثة» ولا «فن حديث» ولكن امرأة وفن فقط. إن الفن ليس منافسة بين العصور أو بين الجماعات. فليس ديكنز كاتبًا رديئًا لأن جين أوستن كاتبة مجيدة، ولا پو شاعرًا رديئًا لأن ت. س. إليوت يمتاز بميزات أخرى. إن الفن هو دائمًا نبأ عن الواقع لايمكن التعبير عنه بغير منطقه. إنه لازمنى كما أن الإنسان لازمنى، وإنما نراهما بخلاف ذلك من خلال منظار مشوه : منظار وساوسنا المعاصرة.

وإبعاد هذا المنظار المشوه عن عيوننا ليس معناه أننا «نهرب» من الحياة، بل إننا نراها من جديد. وفى تلك الرؤية الجديدة نخلق نحن أنفسنا من جديد. بهذه الطريقة، وبها وحدها، يمكن تجديد مدنيتنا. وبهذه الطريقة نفسها ـ أى برفض الإنسان أن يركب فى أفكار تعد فى وقتها مبتدعة ومعاصرة، وقدرته على أن يأخذ «إجازة» من «اليوم» ويعيد تقييم الحياة البشرية بمنطق الروح ـ نمت جميع الثورات الفكرية الكبرى. لقد كان عصر النهضة إجازة من تفكير العصور الوسطى، وميلادًا جديدًا لليونان القديم. إن التقدم لا يكون أبدًا خطوة آلية من اليوم إلى الأمام، لكنه مراجعة للخبرة، وثمرة للخيال والحكم.

إميلى برونتى

Rellections in a mirror First Series

«مساء الجمعة»، والساعة تقارب التاسعة. طقس ممطر قاس. أنا جالسة فى حجرة الطعام أكتب هذه الوثيقة، وقد فرغت من ترتيب أدراج مكاتبنا منذ برهة، أبى فى حجرة الجلوس، وعمتى فى حجرتها بالطابق الأعلى، وكانت تقرأ «مجلة بلا كوود» لأبى. فكتوريا وأدليد قابعتان فى حجرة الوقود. وكيبر فى المطبخ، وهيرو فى قفصه نحن جميعًا فى صحة طيبة ومزاج منشرح...»[١]

بهذه الكلمات التى كتبتها إميلى برونتى فى يوم ميلادها الثالث والعشرين تبدأ إحدى القطع القليلة التى تتحدث فيها عن نفسها حديثًا مباشرًا. فهناك خطابان رسميان إلى درجة الجفاف منها إلى إلين نسى صديقة شارلوت، وهناك هذه «الوثيقة» التى أوردت منها الاقتباس السابق، وقد كتبت فى الثلاثين من يولية سنة ١٨٤١، طبقًا لخطة اتفقت عليها مع آن، وهى أن تكتب كل منهما ما تراه فى حصيلة الأعوام الأربعة السابقة وما تتوقعه من الأعوام الأربعة التالية ثم هناك الوثيقة التالية، وتاريخها سنة ١٨٤٥ ولا نكاد نشك فى أن الزمن سوف يكشف عن رسائل أخرى لها فإن كانت إلى برانويل فقد تجعل من الضرورى كتابة سيرة أخرى لآل برونتى وإن كانت إلى شارلوت فغير محتمل أن تكشف شيئًا وإن كانت إلى آن فسوف تتسم بالحرص والتحفظ كأنها موجهة إلى طفل، مع أن الظاهر أن إميلى كانت تحبها.

---

(١) «آل برونتى وأصحابهم» تأليف كليمنت ك. شورتر.
The Brontes and their Circle, by Clement K. Shortet

ومن الدلائل على قصور فهم «شورتر» فى كل ما يتعلق بإميلى برونتى أنه كتب، (من المحقق أن رسائلها إلى أختيها، ولا سيما آن، كانت شديدة الحنان، ولم تكن تعوزها الإفاضة فى التعبير عن النفس) فإن كان ما يعنيه شورتر «بالإفاضة فى التعبير عن النفس» لا يعدو الثرثرة عن الكلاب والطيور، أو التفاصيل المنزلية التى كان جديرًا بأن يسارع إلى نشرها فى مجلة منزلية، فقد يكون على حق. فقد كانت لإميلى حياتان: حياتها السطحية، وهى حياة ابنة فى بيت راعى كنيسة، وقد جرت العادة بالثناء عليها لأنها مارست هذه الحياة ببطولة من تقدر الواجب، بيد أنها لم تكن فى نظرها حياة بطولية لقد كانت هى ذلك النوع من النشاط الذى تعلمت من خلاله أن تتغذى على الروح الكامن فيها. وهؤلاء الكتاب الذين يصرون على أنها مرضت وأشرفت على الموت عندما فارقت مروجها يخطئون، فيما أعتقد، أصل حنينها إلى هوورث أما أن الريف الكئيب كان حبيبًا إليها فذلك حق، ولكنه لا يمكن أن يكون كل الحق فى ذلك الجوع الغلاب لقد كانت تتشبث بواجباتها فى بيت الراعى كما يتشبث الحالمون والمتأملون دائما بالنظام الذى درجوا عليه تمكينا لحلمهم. وقد كان الحلم سرًا بينها وبين نفسها، ولكنها كانت تستطيع أن تكتب بصراحة محببة عن الحياة غير المطلوبة التى كانت تحيط بذلك الحلم. ولم تكن العبقرية النسائية قط أقل تذمرًا من سخرة العمل المنزلى، لعلة وجيهة وهى أن قبولها لها كان كاملا، وأن روحها كانت من القوة بحيث لم تعترف بها عائقًا.

«إننى راضية عن حالى كل الرضا. لم أعد كسولا كما كنت، ولكن حماستى لم تقل عن ذى قبل، وقد تعلمت أن أقبل على الحاضر وأفيد منه ما استطعت، وأتطلع إلى المستقبل مستوقرة لأننى لا أستطيع أن أفعل كل ما أتوق إليه، ولا أشعر إلا نادرًا ـ أو لا أشعر أبدًا ـ بالضيق لخلو يدى من عمل ما. ولا أرجو إلا أن يكون كل إنسان مستريحًا مثلى، خاليًا من اليأس مثلى، إذن لرضينا عن الدنيا. لو كان الطقس حسنًا والشمس مشرقة لذهبنا أنا وآن نجمع الفرصاد الأسود يجب أن أسرع الآن لنقشى وكيى».

والذى يذكر أى نوع آخر من الكتابة كانت تستطيع أن تكتب، يجد فى هذا النوع سببًا كافيًا لأن يحبها. ولعلها كانت تكتب هكذا لأختيها، ولعل رسائلها

إليهما تمكننا من أن نراها تعمل فى المطبخ فى هوورث، وتجعلنا نحبها لما تطويه بقدر ما نحبها لما ترويه. ولكن مثل هذه الرسائل لا تفيض فى التعبير عن نفسها، لأن نفس إميلى كانت بمنأى عن هذه الأشياء كلها، وكانت سرًا دفينا. وقد عبرت عنها فى فنها. لأنها لم تكن تستطيع غير ذلك، إذ كانت فنانة تستمد مما تقطره روحها، لا من مصادر خارجية تلاحظها كما كانت تفعل شارلوت، ولكنها كانت تكره أن ينم عنها فنها وقد غضبت حين أظهرت شارلوت قصائدها وظلت سنوات تلعب مع آن لعبة «جوندال»، لأن كتابة قصص وقصائد عن قوم خياليين كانت تسعفها بشكل غفل من الاسم حتى وهى بجانب مدفأتها تقول آن: «إن إميلى تكتب حياة الإمبراطور جوليوس، وقد قرأت جانبًا منها، وأنا شديدة الشوق لسماع الباقى. وهى تكتب بعض الشعر أيضا، وإنى لأتساءل فيم هو» والراجح أنه كان فى واحد من ثلاثة أشياء: فى التجربة الصوفية الكاملة التى يبدو أن إميلى قد نعمت بها وقتًا ما فى صباها، أو فى رغبتها الملحة لتكرار هذه التجربة، رغبة أخملت سائر الرغبات بالنسبة لها، أو فى معاودة جزئية للتجربة ردت عنها فى عذاب القهر الروحى، وكانت واحدة من كثير حسب تفسيرى لها.

إن نقادها حين تعبوا من تسميتها «وثنية» ـ ولم تكن كذلك ـ تحدث عنها بعضهم على أنها شاعرة صوفية دون أن يدركوا حق الإدراك مبلغ ما فى كلماتهم من الصدق. إن الآنسة ماى سنكلير[1] وإن أوصلها بخسها لقدر برانويل إلى نتائج خطرة، وأعشت بصيرتها بين الحين والحين نزعة مقحمة للدفاع عن المرأة، فقد أدركت إداركا كاملا أن إميلى كانت من رفقة بليك لا فى الطريقة ولا فى الإيمان ولكن فى قدرتها على الالتزام الروحى للمطلق.

وقد قالت عنها مس سنكلير إنها كانت «تعشق المطلق»، وحسبنا هذه من عبارة دقيقة فى أداء المعنى. وتضيف أن إميلى «كانت صوفية لا بالانقطاع للدين بل بالمزاج وبمدى الرؤية»، وإن أحدًا لا يمكنه فهم عبقريتها إن لم يعتنق نفسه

---

(١) «إميلى برونتى» لمارى ف. روبنسون (مدام ديكلو) ١٨٨٣.
.Emily Bronte ny Mary F. Robinson (Madame Duclaux) 1883

«بحرارة وصدق» فكرة «خداع الزمن والحوادث المادية» وليس أصدق قولا من هذا ولكن لا الآنسة سنكلير ولا السيدة ديكلو التى صمدت سيرتها المتقدمة طويلا لمحك النقد(1) يبدو أنها أدركت كم عساها كانت ملموسة ومحددة ومخصصة مغامرة إميلى برونتى الروحية.

وهنا نخبط فى بيداء، لأنه لا توجد نظرية قابلة للإثبات النهائى عن حياة إميلى برونتى الباطنية، زد على ذلك أن الأخوات برونتى هن فى كثير من العقول وسواس يضيف إليهن ـ ما بقى ـ امتيازات زوجة قيصر وعقوباتها. فنحن نعرفهن كاتبات عاطفيات، ونعلم إن إميلى كانت أحرهن عاطفة، ونحن نعلم، أو ينبغى أن نعلم، إن كنا قد لاحظنا ثمار العبقرية الخيالية فى غيرهن، إن ذلك وحده غير كاف للزعم بأن شارلوت كانت تحب هيجر أو أن إميلى جربت مسرات الجسد، أو حتى رغباته. ولكن الآنسة سنكلير حين كتبت فى سنة ١٩١١ اشتطت فأنزلت قوارعها بأولئك الذين كانوا يجيزون آنذاك أن شارلوت أحبت هيجر، ورأت فى تلك الشبهة محاولة للغض من عبقرية امرأة روائية، وقالت إن شارلوت ما كانت تستطيع أن «تشعر فى نفسها بإمكانية العاطفة»، لأنها كانت «نقية كل النقاء من أوهام العاطفيين وأحابيلهم ومفاسدهم»، وأيدت تصورها لبطلتها على أنها «عذراء مشتعلة الحماسة من عذارى فستا» بأن استشهدت بفقرة من إحدى رسائل شارلوت إلى هيجر، متابعة فى ذلك السيدة جاسكل التى كانت المصدر الوحيد فى ذلك الحين وقد نشر النص الكامل لهذه الرسالة وثلاث رسائل أخرى بعد ذلك بسنتين فى التيمز (٢٩ يولية ١٩١٣) وظهر أن السيدة جاسكل، ولعل هيجر أطلعها على أصول الرسائل كما افترض مستر بنسون(2)، وإن كان الأرجح أنها اعتمدت على نسخة أو نسخ احتفظت بها شارلوت ـ كانت حريصة فى انتقائها لتلك الفقرة، وثبت أن شارلوت أحبت هيجر، وظهر أن الخطابيات

(١) «الأخوات الثلاث برونتى» تأليف مارى سنكلير ـ ١٩١٢.

The Three Brontes by Mary Sinclair, 1912.

(٢) «شارلوت پرونتى» تأليف أ. ف. بنسون ١٩٣٢.

Charlotte Bronte, by E. F. Benson, 1932.

الحانقة التى عمدت إليها الآنسة سنكلير كانت جهادًا فى غير عدو، فإن سمعة الفنانة لم تمس.

وما كانت هذه الحادثة لتستحق الذكر هنا لو لم تكن خطابيات من ذلك اللون نفسه قد استعملت، ولا تزال تستعمل، فى الدفاع عن طهارة إميلى المطلقة فى فعلها ورغبتها، ولو لم يكن نشر مواد جديد قمينًا بأن يذهب بهذه الخطابيات فى أى لحظة فقد يجرؤ امرؤ على القول بأن إميلى أيضا كانت تحب، «ولكننا سنعلم على الأقل أنه قد زعم إفكا» ـ هكذا قالت الآنسة سنكلير ـ «وحتى إن صح ما يقوله فخير لذلك المرء لو أنه لم يولد قط، فإنه بذلك يبذل ما فى وسعه ليدمر أو يشوه جمال صورة فريدة فى الأدب».

أى وسواس هذا! من يحسب أن شيئا جوهريًا فى المرأة يشوه إذا ثبت أنها أحبت رجلا، من ينقص إعجابه بعبقريتها لذلك؟ صحيح أن العبقرية المشتعلة تندر فى النساء اللاتى يعوزهن الدافع الجنسى، وقد تكون فى بعض العقول رغبة فى المحافظة على هذا المثال الشديد الندرة، ولكن هذا ليس سببًا كافيًا لأن نقول مع الآنسة سنكلير إن «إميلى حين كانت تكتب عن الحب فقد كانت تكتب عن شىء لم يكن قط ولا كان يمكن أن يكون أبدًا بالنسبة إلى شخصها» فهذا الحكم العام لا يستند إلا إلى مجرد الرأى ولا يستند نقضه فى الوقت الحاضر إلا إلى مجرد الرأى، ويمكننا أن نترك الموضوع لفهم كل قارئ لطبيعة المرأة، وتفسيره البيوجرافى لأعمال الكاتبة، إلى أن تظهر أدلة أخرى.

فلننظر إلى الأعمال إذن، غير محاولين أن نثبت منها أن إميلى كانت تحب أخاها أو أى رجل آخر، ولا أنها كانت عاجزة عن الشعور بالرغبة الجسدية. فليس من الضرورى أن نذهب إلى أى من هذين الطرفين، لأن العقائد لا تتطلب ذلك ومع أن لوثاقة الصلة بين إميلى وبرانويل فى العهد الأخير علاقة عميقة بالبحث عن مؤلف «مرتفعات وذرنج» فليس ثمة سبب وجيه للزعم أو الشك فى أن حبها له ـ إن صح أنها أحبته ـ كان شاذًا، إلا على نحو ما كانت جميع الأحوال الوجدانية تتحول إلى الشذوذ بين جدران هوورث، بفضل الضغط ومرض الكتمان. صحيح أن مسلك شارلوت نحو برانويل، ونفيها المغيظ له من حياتها

أثناء الفترة التى كتبت فيها «مرتفعات وذرنج»، لا يمكن تفسيره تفسيرًا كاملا بمسراته فى الحانه ولا بافتراض أنها إذا حرمت من حبها هى نفسها فقد استنكرت مخزاة أخيها فى ثورب جرين. فقد كانت فى شارلوت عيوب كثيرة ولكنها لم تكن عانسًا حقودًا دنيئة النفس، ولا بد أنه كانت ثمة أسباب أقوى من هذه يرجع إليها بغضها الذى دام طويلا. وصحيح أيضًا أنها أبدت حرصًا غير عادى على محو كل أثر من حياة أختها الخاصة، وأن ثمة ما يوحى بالفزع الحائر فى تحفظها حين تكتب عن إميلى. وقد يكون من الممكن أن تبنى على هذه الدلائل وأمثالها نظرية فى أن العلاقة بين برانويل وإميلى لم تكن تسر شارلوت، وأنها أرادت إخفاء طبيعة هذه العلاقة. ولكن الدلائل كلها تعتمد على الحدس، وترتد إلى نقيضها، فمن الحكمة أن نبعد هذه النظرية عن عقولنا، وأن نسير على افتراض أنها نظرية لا أساس لها مادامت البراهين تعوزنا.

وتبقى حقيقة أن إميلى كتبت قصائد حب، وأن لكثير من الأبيات فى هذه القصائد ميسم العبقرية السامقة، وأن العبقرية السامقة لا تظهر فى قصائد الحب التى يكتبها من لم يجربوا الحب. وقد كانت هذه الحجة حجر عثرة أمام أولئك الذين صمموا على أن ينكروا فى إميلى حب الرجل، ولكنها لا يلزم أن تكون كذلك. فقد ركبوا متن الشطط محاولين أن يتجنبوا منطقًا بدا لهم أنه ينقض نظريتهم، وقسموا الشعر إلى أبيات جوندالية وأبيات شخصية، حريصين دائما على أن يعدوا قصائد الحب بين الجونداليات - أى على أن يعتبروها قصائد لا تعبر عن عاطفة إميلى نفسها بل عن عاطفة شخصية من الشخصيات الخيالية فى مجموعة جوندال نحو شخصية أخرى.

وهناك ردان على هذه الحجة: أولهما أن فى نسبة كثير من القصائد إلى المجموعة الجوندالية شكًا كبيرًا، والثانى أنه حتى إذا كانت القصيدة جوندالية بغير جدال فهى فى الغالب شخصية أيضًا بغير حاجة إلى الجدال، لأن الشكل الجوندالى لم يكن إلا رداء لشعور شخصى، بل قد يكون تحريرًا له. ويمكننا أن نجد أدلة واضحة على أن إميلى استعملت الشكل الجوندالى هذا الاستعمال فى

قصيدتين معروفتين: «السجينة» و «ذكرى» فافتتاح «السجينة» الذى يصف زيارة الراوية مع سجانة الزنزانة وحديثهما مع سجينة حبيسة هناك، هذا الافتتاح ظاهر الاختراع، ولعله جوندالى، وهو متوسط الجودة ككل آثار إميلى حين تكتب عن وعى لا بإملاء الروح التى فى باطنها:

«وتراءت على شفتيها بسمة احتقار قالت بلطف: يا صديقتى، إنك لم تسمعى منى شكاة. إذا استطعت أن ترى حياة أقاربى، بل حياتى الضائعة، فعند ذلك ـ لا قبله يا صديقتى ـ يمكننى أن أبكى وأتضرع»[1].

لم يكن نظم هذه الأبيات محتاجًا إلى عبقرية! لكن فجأة تتكلم إميلى برونتى، فى ومضة عنيفة تجعلنى أتساءل أليس الربط بين القسم الأول والقسم الثانى من القصيدة خطأ فى التحقيق:

«لكن ليعلم ظالمى..»[2].

والأبيات الرائعة التالية ـ وهى أوضح وأوقع وصف للتجربة الصوفية فى لغتنا ـ ذائعة معروفة حتى أنه لا حاجة إلى إعادتها هنا. وهى كافية لنقض النظرية التى تقول بأن تلك القصائد ذات الشكل الخيالى هى بالضرورة غير شخصية. ودراسة «ذكرى» تأتى على ما بقى من هذه النظرية. إننا لا نعلم من الذى يرثى بهذه الأبيات ـ ولا يمكن أن يكون برانويل ـ فإن تاريخ نظمها لا يتجاوز مارس ١٨٤٥:

«بارد ببطن الأرض، وفوقك أكوام الجليد العميق،

بعيد بعيد، بارد فى القبر الكئيب!

هل نسيت حبك يا حبى الوحيد

حين طوتك موجة الزمن التى تطوى كل شىء»[3].

---

(١) «مجموعة قصائد إميلى جين برونتى»، نشرها كليمنت شورتر، رتبها وحققها س. و. هاتفليد.

(٢) شورتر وهاتفيلد ص ٧.

(٣) شورتر وهاتفيلد، ص ٧.

على أنه إن كان للكلمات معنى ـ وإن كان لموسيقى الشعر دلالة متميزة عن دلاله كلماته ـ فهذا رثاء يصدر كاتبه عن انفعال شخصى. ويجب ألا تكون تفسيراتنا مسرفة فى التحديد. فالقصيدة جوندالية الشكل بدون شك، إذ إن إحدى مخطوطتيها تحمل العنوان «من ر. ألكونز إلى ج. برنزايدا» ومن الجائز جدًا أن تكون ضرورات القصة الجوندالية قد أملت ظروفها الخارجية، ومن التسرع أن نفترض أن المخلوق الذى بكته إميلى فى سريرتها قد مات عندما «ذاب خمسة عشر شتاء من تلك الجبال الشهب إلى ربيع»، وليس من الضرورى أن نعتقد أنها حين صرخت: «يا غرام الشباب الحلو غفرانك إن نسيتك» كانت تقدم إلى الشراح دليلا على غرام مبكر. فليس من المستبعد أن الفكرة الشخصية التى يتضمنها الشكل الجوندالى كانت موجهة إلى أختها المتوفاة، ولكن البحث فى حقيقة من وجهت إليه بحث غير مجد. ويكفى أن تتخذ هذه القصيدة، مع قصيدة السجين، دليلا ينقض النظرية القائلة بأن الأشعار ذات الشكل الجوندالى يجب أن تعتبر غير شخصية.

وعلى هذا النحو يمكن أن ينظر إلى مجموعة القصائد كلها نظرة نقدية متساوية، ويمكننا أن نتخذها، مع «مرتفعات وذرنج»، أساسًا لتفسيرنا لمؤلفها. وأريد أن أضيف هنا بين قوسين أنى أعتبر إميلى هى مؤلفة «مرتفعات وذرنج» دون أن أعتقد لحظة أن برانويل كان غير قادر من الناحية المادية على الاشتراك معها، أو أنه كان مفتقرًا إلى صفات الخيال والتجربة التى كانت جديرة أن تجعل مشاركته قيمة. والدلائل على أنه كانت له مشاركة ما فى ذلك العمل كثيرة ومستقل بعضها عن بعض. وقد أجاد المستر أ. ف. بنسون توجيهها فى ترجمته لشارلوت، بحيث لا تحتاج إلى عرض جديد. أما الآنسة «أليس لو»[1] فإنها تذهب فى الدفاع عن برانويل إلى مدى تصعب متابعتها فيه، ولكن بحثها قد ساعد كثيرًا على إظهار أن من المرجح كون الأخ قد شارك فى عمل أخته. وليس فى مقدورنا أن نعلم مدى هذه المشاركة ويميل المستر بنسون إلى «نسبة الفصلين الأولين،

---

(١) «باتريك برانويل برونتى»، «إميلى جين برونتى ومؤلف مرتفعات وذرنج» كلاهما لأليس لو.

بأسلوبهما الطنان المتعاظل، وموضوع لوكوود «الذى يقدم ولا يعود إلى الظهور»، إلى برانويل ومع أن عيب البناء فى افتتاح لرواية ـ وهو عيب مسلم به ـ لا يقنعنى بأن يدين اشتركتا فى العمل، نظرًا لما يتصف به الكتاب عامة من اضطراب البناء، فإنه يبدو صحيحًا أن الفصلين الأولين مثقلان بتكلف للدعاية يخلو منه سائر الكتاب.

فالذى يجعل لإميلى مكانها الفريد بين الروائيين الإنجليز هو أن خيالها حين ينطلق لا تثقلة لغة «الدعابة» التى إذا وجدت فى كاتب تراجيدى فكثيرًا ما تكون مرادفة لوعى بالذات مدمر. وقد قال ناقد معاصر فى قصاصة من القصاصات التى احتفظت بها إميلى فى مكتبها:

«إن مرتفعات وذرنج، قصة خالية من الفن.. وجين إير، كتاب يؤثر فى القارئ حتى الدموع، فهو يمس أخفى ينابيع الوجدان، أما مرتفعات وذرنج، فإنها تلقى على النفس كآبة لا يسهل تبديدها.

... والكتاب فى حاجة مؤسفة إلى ما يخفف توتره، وقد كانت بضعة أشعة من ضوء الشمس كفيلة بأن تزيد واقعية الصورة، وتمنح الكل قوة لا ضعفًا. فليس فى شخصيات الرواية جميعها شخصية واحدة لا تنال كرهنا المطلق، أو احتقارنا التام»(١).

وهذا غير صحيح كما أشارت شارلوت فى مقدمتها؛ وقد كان الناقد الذى كتبه غبيا؛ ولكنه فى مطالبته «بضعة أشعة من ضوء الشمس» ممثلا لمدرسة فى النقد لا تزال باقية إلى يومنا هذا. إن عظمة «مرتفعات وذرنج» ليست فى قصتها، فهذه القصة مندفعة مختلطة. ولا فى رسمها لشخصيات فاضلة أو يمكننا تعرفها، وإن كانت فى نلى دين «طيبة حقيقية وإخلاص هادئ» كما أن إدجار لنتون «مثال للوفاء والحنان» ـ كما قالت شارلوت ـ لكن فى قدرتها على أن تنقل رؤيا، وألا تسمح ـ فى نقلها لهذه الرؤيا ـ بشىء لأولئك الذين كانوا

(١) نص نقله «تشارلس سمبسون فى كتاب «إميلى برونتى» ١٩٣٩، ص ١٧٤ ـ ١٧٥.

يتصايحون آنذاك ومازالوا يتصايحون كلما عجزوا عن احتمال نار النشوة، و «خوف الظلام العظيم» ـ طالبين «تخفيف التوتر»، و «أشعة من ضوء الشمس» و «مزيدًا من الواقعية» ولا محال لإنكار أن اليد التى كتبت الفصلين الأولين كانت قادرة على التسامح بمثل ذلك لم يكن فيها مرح، بل دعابة متكلفة جنائزية طويلة الكلمات تتناقض تناقضًا لافتًا مع ومضات إميلى حين تبلغ قمة الإجادة.

«الله معنا!، ألقاها بنبرة يبطنها سخط حانق وهو يتناول جوادى، وينظر فى وجهى أثناء ذلك نظرة ضجرة، حتى لقد خمنت بطيبة قلب أنه لابد محتاج إلى عون من الله ليهضم عشاءه وأن دعاءه التقى لم تكن له علاقة ما بوصولى المنتظر».

لا أحسب أن فى الإمكان أسوأ من هذا، ولعل برانويل هو الذى كتبه، ولكننا إن جازفنا بنسبتها إليه وقعنا فى ذلك الخطأ الشائع بين دارسى شكسبير الذين يأبون أن تنسب إليه هفوة. فمن الجائز أن تكون إميلى هى المتورطة فى هذا الذنب إن كانت تكتب بوعى قبل أن تستولى العبقرية التى تستبطنها على قلمها:

أما أن برانويل كانت له يد فى الكتاب ـ فإن لم تكن يد فعقل مشارك ـ فهذا ما تثبته الأدلة الخارجة عن النص إثباتًا كافيا. وأما أن إميلى كانت مع ذلك هى المؤلفة لجل الكتاب فهذا مالا يرقى إليه الشك. ونحن نعلم أن شارلوت كان من الممكن أن تكذب لغرض طيب، وخصوصًا إذا مس الأمر أسرار نسبة الكتاب إلى مؤلفه، ولكن جميع رسائلها عن أليس بل تثبت اعتقادها أن إميلى هى التى كتبت «مرتفعات وذرنج» وهذا وحده دليل قوى على نسبة الكتاب إلى إميلى، إذا لاحظنا طبيعة العلاقات فى هوورث وكذلك لا يوجد دافع معقول يفسر هذا الخداع الطويل من إميلى، أو سماح برانويل لها بأن تسلبه فخره الأدبى إن لم يكن الكتاب لها. وقد ذهب أحد أصحاب النظريات[1] إلى أن شارلوت هى التى كتبته، وهذا فرض ظاهر السخف كمحاولة إثبات أن السير والتر سكوت هو الذى كتب «كبلاخان».

---

(١) «مفتاح أعمال برونتى؛ مفتاح مرتفعات وذرنج لشارلوت برونتى، إلخ» تأليف جون ملهام دمبلى، ١٩١١.

إن عبقرية إميلى تسيطر بجلاء فى «مرتفعات وذرنج»؛ إلا إذا افترضنا أن الأصول الخطية للقصائد مزورة؛ فكاتب القصائد هو كاتب «مرتفعات وذرنج»، إذ إن فى كلتيهما خلو هذا العالم من الحقيقة، ووجود حقيقة أكبر فى عالم آخر. إن القصائد والروايات توأمان لخيال فريد فيهما نفس الوهدات النثرية، ونفس التسامى الشعرى، وفيهما نفس الحصار بفكرة السجن والأطياف الآتية من عالم غير منظور، ونفس التعاقب السريع بين فكرتين باديتى التناقض عن الموت.

ويكفى مثل واحد على ذلك من الرواية. ففى الفصل الخامس عشر يزور هيثكليف كاثرين وهى تحتضر فى أثناء حملها.

«وكان هيثكليف راكعًا على إحدى ركبتيه ليعانقها، فحاول أن ينهض، ولكنها أمسكت شعره وأبقته فى مكانه فصاح وهو يخلص رأسه ويصر بأسنانه: لا تعذبينى حتى يصير بى من الجنون مثل ما بك؛ كانا كلاهما يمثلان للمتأمل الهادى عودة غريبة مخيفة. وحق لكاثرين أن تحسب أن السماء سوف تكون منفى، إلا إذا طرحت عن نفسها مع جسمها الهالك شخصيتها الهالكة كذلك».

ولكن كاثرين تقول بعد ذلك:

«أرأيت يا نلى؟ ما كان ليسكت لحظة عن الحيلولة بينى وبين القبر. هكذا يحبنى! حسنا، ليس هذا هو حبيبى هيثكليف. سأحب هيثكليف الذى لى بعد، وسآخذه معى؛ إنه فى روحى. وأضافت مفكرة: ولكن أشد ما يضايقنى هو هذا السجن المتداعى. لقد تعبت من بقائى حبيسة هنا، إننى أتوق إلى الفرار إلى ذلك العالم الرائع والبقاء هناك دائما: لا أن أراه غائمًا من خلال الدموع وأحن إليه من وراء جدران قلب موجع، بل أكون معه وفيه حقا...

سأتجاوزكم جميعًا وأرتفع عنكم إلى بعد شاسع. ومضت تحدث نفسها: أتراه لن يكون قريبًا منى؟ كنت أحسبه يتمنى ذلك. هيثكليف! ينبغى ألا تغضب الآن. تعال يا هيثكليف».

إن التناقض بين هاتين الفقرتين لا يخطئه النظر. وهو التناقض بين مستويين كانت إميلى برونتى تسير عليهما حياتها: المستوى الذى كانت إلين نسى وشارلوت

تلاحظانها عليه. والمستوى الأول الذى كان أساس شعرها الصوفى. فعلى المستوى الأول كانت تحسب «أن السماء ستكون منفى لها» وعندما دنا منها الموت راحت تصارعه. وكتبت شارلوت «كان شيئًا لم أر له مثيلا ولكن الحقيقة أنى لم أر لها مثيلا قط فى شىء ما. لقد كانت نسيج وحدها: أقوى من رجل، وأكثر سذاجة من طفل» ويومياتها تثبت أنها لم تكن ساخطة، بل كانت على وفاق مع الحياة، واستطاعت أن تكون سعيدة فى عزلتها، وهذا ما تشهد به إلين نسى مؤيدة ما قالته شارلوت. «على قمة المرج أو فى بطن الوادى كانت إميلى طفلة فى مرحها وسرورها، فإن اضطرت أن تعتمد على نفسها فهى تتحدث حديثًا ملؤه الحيوية، وتجد لذة فى إمتاع غيرها» وتعطينا الآنسة نسى حلقة الوصل بين جانبى هذه الفتاة التى «كان تحفظها الشديد لا يمكن النفاذ منه» فهى تقول إن قليلاً من الناس «من يملكون موهبة النظر والابتسام كما كانت تستطيع أن تنظر وتبتسم وإنك لتجد فى نظرة من نظراتها المعبرة النادرة شيئًا تذكره مدى الحياة» هذه النظرات كانت هى كل ما كشفته إميلى من ذلك المستوى الآخر الذى كانت معاناتها له تشعرها أنها على الأرض سجينة، كانت تمل سجنها، وتتوق إلى أن تهرب إلى «ذلك العالم الرائع»، الذى أعتقد أنها ذاقت لذة كشفه مرة. ولقد كانت كل حياتها، وكل أشعارها؛ وكل ما فى (مرتفعات وذرنج) ممايحمل طابع الرؤيا، موقوفة على رغبتها فى أن تتكرر تلك التجربة المباشرة، وأن تكون، ثانية «معه وفيه حقًا - لا أن تراه غائمًا من خلال الدموع، تحن إليه من وراء جدران قلب موجع».

وفى القصائد أدلة كافية على أن هذه التجربة، هذا الوصول إلى المطلق الذى ظلت بعد ذلك «عاشقة له» أبدًا، كان يتمثل فى عقلها فردًا، يبدو كالشبح فى علاقته بالمستوى الأرضى ولكنه ذو حقيقة لا تنسى بالنسبة إليها. ولعله ذو شكل إنسانى أيضًا: وإذا كان ذلك صحيحًا فلا حاجة بذوى التطلع أن يسألوا من ذا الذى كانت تحبه إميلى من قساوسة أبيها، ولا بالمدافعين المفرطى الحماسة عن خلو نفسها من الجنس أن يستبعدوا عاطفتها على اعتبار أنها جوندالية: وكذلك لا حاجة بنا إذ نعترف بهذه الحقيقة أن نجملها إجمالاً خشنًا فى فكرة «العاشق

الشيطان» كما فعل رومر ولسون(1)، فقد تكون إميلى برونتى أحبت بالجسد وقد لا تكون، والمحقق أنه لم توجد قط قصائد حب خالية من الصور الغزلية خلو قصائدها؛ ولكن مهما يكن من ذلك الأمر فإن مفتاح فنها ـ وهو وحده الذى نعنى به عناية عميقة ـ ليس فى الحب الجسدى بل فى النشوة الروحية التى اتخذت عندها شكل امتلاك فيه نعيم وفيه رعب. فهذه الفكرة تتردد فى قصائدها:

«الذى أحبه سيأتى كطيف من هواء،

سالمًا فى قوة خفية من أحابيل البشر،

الذى يحبنى لن أفشى ذكره أبدا،

ولو دفعت روحى ثمنا للعهد الوثيق(2).

ومن حوزة الليل عندما

«كانت الفكرة تتلو الفكرة، والنجم يتبع النجم،

خلال آفاق لا حدود لها،

عندما سرت هزة حلوة قريبة وبعيدة،

وجعلنا شخصا واحدا(3)،

صحت على ألم الصبح والوعى بالمستوى الأرضى، وطلعت الشمس؛ فاختبأت فى وسادتها.

«عبثا ـ إن الوسادة تلمع،

والسقف والأرض كلاهما لمعا،

والطيور صدحت فى الغابات،

ورياح الصبح رجت الباب(4).

---

(1) «وحيدة وحيدة»، تأليف رومر ولسون All Alone by Romer Wilson

(2) شورتر وهاتفيلد، ص ٥٣.

(3) المرجع السابق ص ٣.

(4) المرجع السابق ص ٤.

وفى أكتوبر ١٨٤٥، عندما وصفت الروح الذى «يرسل نظرته التى تخطف البصر خلال ليل المحيط المظلم»، حدثت كيف ظلت تبحث عنه فى غير طائل:

وظللت أرقب وأبحث طول عمرى؛

أبحث عنه فى السماء والجحيم والأرض والهواء،

بحثا لا ينتهى ولا يجدى»(١).

وعندما كان يبدو أنها تندب موت إنسان، وتدفع عن عقلها الذكرى المتمكنة (للحب العذب) فى شبابها، فغالبًا ما كانت قدرة هذا الروح على الرواغ منها هى - فيما أحسب القوة التى وراء كلماتها:

«عندها كبحت دموع عاطفتى الضائعة.

وفطمت روحى الشابة عن الحنين إليك،

وصددت رغبتها المحرقة أن تسرع فتهبط تلك المقبرة،

التى أمست أكبر من أن تكون لى.

على أننى بعد لا أجرؤ أن أسلمها للحنين،

لا أجرؤ أن أسترسل فى ألم الذكرى ونشوتها،

إنى عيبت مرة من ذلك الألم الأقدس،

فكيف أبحث عن العالم الخاوى من جديد؟»(٢).

وقبل ذلك بسبع سنوات (فى الثالث من نوفمبر ١٨٣٨) كانت تتحدث عن الخسارة نفسها:

(أيها الحلم، أين أنت الآن؟

قد مرت سنون طويلة،

---

(١) المرجع السابق ص ٦.

(٢) المرجع السابق ص ٨.

مذ رأيت للمرة الأخيرة،

ذلك النور يخبو من جبينك الملائكى»(1)

ووصفها الذى صاغته فى الشكل الجوندالى فى «حلم جليندن»، فى الخامس والعشرين من مايو من العام نفسه، وصف مباشر لا لبس فيه:

«بينما أرقب من هذا السجن الموحش،

محجوبة عن الفرح والهواء العطوف،

هبطت السماء فى رؤيا،

وعلمت روحى أن تعمل وتتحمل(2).

ولكنها لا تستطيع أن تمنع روحها عن رحلاتها المنتشية، وإن كان نقصانها عذابًا لها:

«أواه! ما أقسى الصدود، ما أعمق الألم

عندما تبدأ الأذن تسمع، وتبدأ العين ترى،

عندما يبدأ النبض يرتعش، والعقل يفكر من جديد،

والروح تحس الجسد، والجسد يحس القيد

لكننى لا أريد أن أفقد لذع، لا أرغب فى نقص العذاب..(3)

وربما طافت بها الرؤيا نهارا:

«أحسب أنفاسى نفسها،

ملأى بشرر مقدس،

وكل فراش الشوك،

---

(1) المرجع السابق ص ٩٧.

(2) المرجع نفسه، ص ٨٥.

(3) المرجع نفسه، ص ١٦.

مكللا بذلك النور السماوى![1]

وربما اشتاقت إليه بالليل:

«نعم يا خيال، تعال يا حبيبى الجنى!

وبرقة قبل هذين الخدين المرتعشين،

وانحنى على فراشى الموحش،

وهات الراحة، والنعيم[2].

وكل صفحة من أشعارها تعلن ذلك الجوع إلى تجربة لها قوة الامتلاك المطلق، تجربة عرفتها مرة ومازالت تجد مذاقها، ولكنها أصبحت محرومة من تمامها.

«اشتعل أيها المصباح الصغير، تألق فى اعتدال وإشراق

صه! هذا حفيف جناح يرف، أحسبه الهواء:

إن الذى أنتظره دائما يأتينى،

أيتها القدرة الغريبة إنى أثق بقوتك، فثقى بإخلاصى[3].

والتى عرفت هذه الحقيقة ترى كل فشل دون فشلها فى الظفر بها ثانية؛ ولا يكون للدنيا عليها سلطان. ولقد كان الموت يبدو لها من جهة نهاية للعذاب السعيد الذى لم تكن تود أن يخف؛ ومن جهة أخرى إمكانًا لانقلاب فشلها ـ فرصة لأن تكون «مع» الروح السامى الذى عرفته، «وفيه حقا»، فلم تكن تدرى هل تخاف الموت على أنه انقطاع أم ترغب فيه على أنه فرصة، ولم تكن تدرى من أين يأتى روحها الأليف، أمن السماء أم من الجحيم، ولم تكن تدرى هل تعد نشواتها خيرًا فى نظر الدين المسيحى، ولم تكن تثق أنها تستطيع أن تأخذ وجدها معها حين تغادر هذا العالم «سأحب (هيثكليف الذى لى) بعد، وسآخذه معى، إنه فى روحى هكذا قالت كاترين، ومع أن من الشطط الزعم بأن هيثكليف لم يكن إلا تجسيدًا

(١) المرجع نفسه، ص ١٩.

(٢) محورتر وهاتقليد، ص ٢١.

(٣) المرجع السابق، ص ٥٣.

لرؤيا إميلى من وجهتها الشريرة، فمما لا شك فيه كثيرًا ما بدا لها كذلك فى أثناء كتابتها للرواية، وأن عاطفة كاثرين نحو رجل كانت ـ من هذا الوجه ـ تعبيرًا عن عاطفة إميلى نحو طيفها المطلق.. «هيثكليف يا حبيبى! ينبغى ألا تكون ساخطًا الآن ـ بالله تعال إلى ياهيثكليف».

إن الرواية والقصائد شىء واحد وكلاهما كان يضعف فى الفترات التى تهمد فيها العبقرية؛ وتصبح الموهبة لازمة لسد الثغرة فإن إميلى لم تكن تملك موهبة مثقفة؛ تدعوها فتلبى دائما. لقد كان من الممكن أن تكتب «قصة غريبة خالية من الفن» ولكنها كانت إذا سيطرت الميزة الكامنة على نبراتها ومداتها ـ تملك قدرة عجيبة على تحويل وزن عادى إلى هجوم مجنح لكتائب الروح. ولأنها كانت حرة من الدعاية؛ وكانت تستطيع أن تسمح لامرأة ثارت عاطفتها مع حبيبها أن تبقى (بين أصابعها المتشبثة جانبًا من الخصلات التى كانت تقبض عليها)؛ ولأنها كانت تكتب ـ حين تحسن الكتابة ـ على مستوى رؤياها بلا ارتباك ولا خوف ـ لهذا وذاك خلفت رواية لا يمكن أن تموت. لا يمكن أن تموت، لا لخلوها من الأخطاء بل لأنها قد سمت فوق أخطائها. فهى لا تخاطب الفعل بل الإدراك، وليست مناقشة بل سحرا وهى كالقصائد ليست نقدًا لهذه الحياة بل ترسمًا للحياة الأخرى، وكصاحبتها لا يمكن أن تقارن. لقد كتبت شارلوت إلى المستر وليمز حين حاول جاهدًا أن يفسر هيثكليف بنشأته التعسة: (شر ما فى الأمر أن شيئًا من روحه يبدو ذائعًا خلال كل القصة التى يظهر فيها، فهو يسكن كل مرج وواد، ويشير فى كل شجرة حور فوق الأعالى، وهذه هى الوحدة المعجزة فى الكتاب، إنه بمتلك بهيثكليف الذى كان «فى» روح إميلى.

تومـاس هـاردى

من كتـاب: **Rellections in a Mirror Ist Series**

لا غرابة مطلقًا فى أن اللورد دافيد سيسل قد كتب كتابًا متزنًا وجميلاً عن هاردى الروائى. فتجنبه للشطحات والحذلقة، وتركيزه على موضوعه، واهتمامه بأن يتبين ما كان يرمى إليه هاردى لا بأن يقول ما يعتقد أن هاردى كان ينبغى أن يرمى إليه ـ كل ذلك يتفق مع الفضائل المعروفة عن اللورد دافيد سيسل. ولهذه الفضائل سيعيش كتابه بوصفه نقدا. وفيه فضيلة أخرى لعلها لا تكون لافتة للنظر بعد عشرين سنة، ولكنها كانت من الندرة منذ ثلاث سنوات أو أربع بحيث لاتزال إلى اليوم تعطى الكتاب الذى يتصف بها جوًا غير عادى من الحرارة والصحة: فضيلة نقد الكتاب على أنه كتاب، والرواية على أنها رواية؛ والأسلوب على أنه أسلوب والرفض الثابت لأن يجعل النقد الأدبى منبرًا للمناقشات الاجتماعية. يقول اللورد دافيد: «لقد نبتت نابتة من النقاد يحكمون على الكتاب بمدى تعبيره عن عقلية عصره حسب فهمهم هؤلاء القوم يلومون تشارلس لام على أنه كان يكتب فى لغة غير عصرية على حد تعبيرهم. وينعون على روايات وولف أنها لا تقدم رأيًا ما عن دلالة التغيرات الاجتماعية الحديثة» والحق أن هذه النابتة من النقاد قد بدأت تنسل من صفوف الطليعة المستهلكة لتغير رداءها، ولكن تأثيرها ممتد بين كتاب إعلانات الناشرين الذين لا يزالون يقرظون ترجمة لورد سورث مثلا من أجل الضوء الذى تلقيه على مشكلات روسيا الحديثة عن طريق الثورة الفرنسية إن اللورد دافيد لا ينتمى إلى هذه النابتة من النقاد، وصلابته فى نقض آرائهم لن تعنى كثيرًا بالنسبة إلى عصر قادم سوف ينعم بنسيان أنهم وجدوا مرة، ولكنها تشجع الآن على الأمل فى أنهم سيختفون من الوجود قبل أن يمر وقت طويل.

وهى كذلك مما يؤهله للكتابة عن هاردى. فالناقد الاجتماعى للفن، وإن كانت الحداثة هى كل ما يدعيه، لا يكاد يختلف عن رعايا الملكة فكتوريا الصارمين، الذين كانت أحكامهم على الشعر والروايات متأثرة دائما بما كان يسمى عندئذ «مشكلات»، وكان هاردى نفسه حين يضعف وتغريه رغبة فى العصرية بأن يخرج عن مجاله، يقحم نفسه أحيانًا فى «مشكلة» فلا يوفق وربما أدرك ناقد اجتماعى عدم توفيقه ففسر ذلك بأن المشكلة كانت «قديمة» أو «غير واقعية» ـ أى بأنها كانت طرفة من طرف العصر الفكتورى، جديرة بالاختصار لأنها فكتورية ـ وغاب عنه أن «المشكلة» (بتعبير العصر الفكتورى) أو «الظرف الاجتماعى» (بتعبيرنا) موضوع مقبول فى الفن ككل شىء آخر، إذا أثارت حساسية الفنان، وأيقظت عاطفته الجمالية ـ لا بغير ذلك. فلا «المشكلات» ولا الظروف الاجتماعية ولا الأخلاق ولا الحراثون الفقراء ولا السيدات النبيلات ـ لا شىء من ذلك بمستبعد من الفن، ولكنها كذلك لا تطلب لنفسها.

فالسيدات النبيلات لم يشعلن أعماق خيال هاردى، ولهذا السبب ـ لا لأن السيدات النبيلات موضوع غير مناسب للفن ـ أخطأ هاردى شخصيًا حين اختارهن موضوعًا له ولهذا السبب نفسه تخبط جالسورذى كذلك حين كتب فى أعماله الأخيرة عن الشباب وغنادير المجتمع. لقد كان قادرًا على ملاحظتهم، وكان ـ على خلاف هاردى فى الصالونات الكبيرة ـ قادرًا على أن يلتقط إيقاع حديثهم ولو ببعض التكلف، بل كان يستطيع بين الحين والحين أن يشاركهم الشعور، ولكن نبض خياله لم يكن يتفق معهم، وتعاطفه وإياهم، وإن كان صادقًا فى حدود الفهم العقلى، لم يكن يفيض فجأة عن تلك الحدود، ويروى معرفته بالشعر وليس من العسير أن نتصور أن جالسورذى كان يذهب إلى حفلات الكوكتيل ومعه ـ أو على الأقل فى عقله ـ مفكرة، مثلما كان هاردى يتعشى فى منازل العلية ليتعلم، بعد أن تقدم به العمر، كيف كانت الليدى ما بلا تمشى وتتكلم على أنهما لم يكونا متماثلين تماما، فقد كانت فى هاردى من هذه الناحية ـ كغيرها ـ سذاجة تجعل جولاته خارج ميدانه أفدح خسارة وأقل تكلفًا من جولات جالسورذى. لقد كانت الحال مع هاردى أشبه بحال طفل يتعب نفسه تعبًا

لا مزيد عليه ليجلب عشبة لا تنفع، حاسبًا إياها زهرة عجيبة تسر وتعجب من تقدم إليه.

استمع إلى تصوره لحديث فتاة صغيرة تظهر فى المجتمع لأول مرة، فى حفلة لندنية أنيقة:

«ظهرت صديقة شابة لبيرستون، وهى الليدى مابيلا بترميد، فى سحابة من الحرير الموصلى، كانت الليدى ما بيلا فتاة عاطفية دافئة القلب، تضحك من لطافة أنها تحيا سألته عن وجهته، وَأجابها أنه يبحث عن مسز باينافون فقالت الليدى مابيلا: وإننى أعرفها حق المعرفة. يالها من مسكينة. إنها شديدة الحزن، فقد فقدت زوجها. حقا أن ذلك كان فى عهد بعيد. ينبغى ألا تتزوج النساء فيتعرضن لمثل هذه الكوارث لن أفعل ذلك أبدًا. إننى مصممة ألا أعرض نفسى لمثل هذا الخطر. أتحسبنى سوف أفعل؟، قال بيرستون بجفاء:، لا، أبدا، قالت: كم يسرنى هذا، ولكن ما بيلا لم تكن شديدة الارتياح لجوابه وإن ردت عليه مازحة، وأضافت: وأحيانًا أفكر أنى سأفعل لمحض اللعب!»[1].

ويعلق اللورد دافيد على ذلك بقوله: «هذه هى حياة المجتمع كما كانت تتخيلها الآنسة ديزى آشفورد فالليدى مابيلا (زائرة شابة)، ولكنه أصبح نقدا من أن يقنع بهذا المأخذ، أو بترديد ما هو ظاهر وما قيل من قبل مرات كثيرة من أن هاردى لم يكن يستطيع أن يعطى انطباعًا دقيقًا من حوار الأرستقراطية فى العصر الفكتورى. فهو يبين كيف أغرى هاردى بالخروج عن مجاله مع أنه لابد كان يعرف خطورة هذه الرحلة ـ وقد كانت الفقرة جديرة بالاقتباس لهذا السبب ـ وهو هنا ينقد كدأبه برؤية الموضوع من وجهة نظر هاردى:

«يمكننا أن نرى لماذا اختار هاردى أن يكتب عنهن. لقد كان مثل هؤلاء الناس هم سكان البيوت الكبيرة فى ريف وسكس، وكانت هذه البيوت تجتذب خياله اجتذابًا حقيقيًا، ذلك الخيال الذى كان كما نعرفه حساسًا لسحر القدم والجمال. وقد أراد أن يجسم استجابته لها فى قصص، فكتب قصصًا عن ساكنيها».

(١) النص الذى يورده اللورد دافيديختلف اختلافًا كبيرًا عن نص الطبعة النهائية.

ويمكن أن يضاف إلى هذا السبب أسباب أخرى جائزة. لقد كان من نواحى الضعف فى هاردى شدة اهتمامه بالنقد سواء أكان له أم عليه. وفى مراسلاته الأولى مع بيت ماكميلان أمثلة من استشهاده استشهادًا يثير العطف بما كانت تكتبه المجلات الأسبوعية ليدعم بذلك قضيته، وفى آخر حياته عندما كان يستطيع أن يهز كتفيه اعتمادًا على تجاربه وعلى شهرته الضخمة، كان لا يزال يجرح ويستثار إلى الدفاع المرير عن نفسه لكلمة تنشر فيها سوء فهم لشعره. وكان يتمم هذا التواضع ـ أو إن شئت: هذه الحاجة إلى الثقة بالنفس ـ استعداد غير عادى فيه لاحترام رأى أولئك الذين كان يشعر أن لهم نوعًا من الحق فى التدخل فى عمله. والنقد العدائى أو السلبى قلما ينفع الفنان نفسه ـ وإن كان جيدًا وقائمًا على أسس سليمة ما دام غير شخصى. فممارسة الفن كشف للذات فيه من التوحد والخطر والرقة ما يجعل النقد من الخارج قليل الجدوى على الفنان ـ وإن أفاد العالم ـ إلا أن يشجعه على مزيد من الإحسان فيما أحسنه فعلا. والكتابة ـ أو الكتابة الشعرية سواء أكانت نظمًا أم نثرًا ـ هى فتح جرح يجب أن يلمس بحب، وإلا فإن الفنان ينكمش للمسه الذى قد يؤلم ولكنه لا يطب. لهذا فإن استفادته أحيانًا حتى من النقد الخارجى إذا كان مكتوبًا بسماحة بصيرة وحدس لأغراضه، لا تنفى اعتماده الكبير على حكم شخص أو شخصين يحبهما، ويعرفان ـ لحبهما له ـ كيف يظل الطفل حيًا فى «الرجل العظيم»، وكم كان قليل الزهو شديد القلق وهو يقدم على هذه التجربة التى أغضبت ناقدًا، ولماذا نجح أو فشل على حسب تقديره، وماهى قيمه الراسخة فى أعماقه على الرغم مما يبديه من تحد.

وهكذا كانت حساسية هاردى، ولكنها كانت مقرونة ببساطة عجيبة. إن الهواة وحدهم ـ ونحن لا نستعمل الكلمة هنا للتحقير بل للتمييز، فقد وجد هواة عظام ـ إن الهواة وحدهم هم الذين يتضجرون من استخدامهم، أو يعجزون عن قبول الاستخدام. وقد استطاعت السيدة فيرجينيا وولف أن تساير ما تتطلبه الصحافة، وحين دعى اللورد سيسل لإلقاء محاضرات كلارك التذكارية أخرج هذا الكتاب عن هاردى، وهو نقد من الطراز الأول موجه إلى جمهور خاص.

فكلاهما كان صانعًا ولم يخجل من صنعته - وحق لهما ألا يخجلا - بل لعلهما كانا فخورين لقدرتهما إذ يقبلان شروطًا قد يعتبرها الهاوى قيودًا لا تحتمل على السمو فوق هذه الشروط. ويبدو أن هاردى كان يرى نفسه صانعًا مستخدمًا، حتى وهو يكتب رواياته. فإذا قال ناشر إن فصلا ما مسرف فى الطول اختصره، وإذا سأله رئيس تحرير مجلة أن يغير خاتمة قصة - وإن كانت «عودة الغريب» الشامخة. وكان شديد الاهتمام بها - غيرها، ولعله كان إذا رأى من الضرورى أن يبرر تسامحه احتج بأنه لو سئل أحد فنانى عصر النهضة من راعيه أن يضيف بقرة إلى مقدمة الصورة لأضافها، ولو سئل نحات من بوكهامبتون أن ينحت شاهد قبر بطريقة معينة لما امتنع. وعندما رفضت قصة «الرجل الفقير والسيدة»، وطلب منه قصة أكثر تعقيدًا، استجاب بتقديم «حلول عسيرة» التى كانت أشبه بغابة من التعقيد القصصى. وليس من المستبعد أن السيدات النبيلات كن إلى حد ما محاولة من صانع أمين لتقديم ما يطلبه السوق. وما كان يمكن أن يعد عند فنان داع بنفسه تضحية بالأمانة، كان عند هاردى فى كثير من الأحيان دليلا على الأمانة. قد تكون هذه أسبابًا خارجية معقولة لانسلاله مرات كثيرة إلى المجتمع الراقى - أعنى أنه كان يحاول بصبر أن يفعل ما يطلب منه، أو أن رغبته كانت تجنح أحيانًا إلى توسيع مجال شخصياته، إذ كان فيه من الشاعرية المشتعلة ما يجعل من المستحيل عليه أن يلزم الحذر مثل چين أو ستن. إنك إذا ألححت فى امتداح رجل لأنه يجيد تصوير حلابات اللبن فسوف يحن إلى الكتابة عن الأميرات. وبعد هذا كله يبقى السبب الذى جاء به اللورد دافيد أصدق الأسباب لأنه هو السبب النابع من الدافع الجمالى. لقد كتب هاردى عن السيدات النبيلات لأن منازلهن ألهبت خياله طفلا ورجلا. هذا تفسير من أكثر التفسيرات النقدية إقناعًا، لأنه يوجه ضوء الكاتب نفسه إلى عيب، وبذلك يكشف العيب دون أن ينتقص من عبقرية الفنان.

ومع أن هذه المسألة - مسألة «سيدات هاردى النبيلات» - صغيرة وقليلة الأهمية نسبيًا، فهى قيمة فى دلالتها على ما يتحلى به اللورد دافيد من عطف وبصيرة، وهو لا يقول فى كلمات معدودة محدودة إن عيوب هاردى ناتجة عن محاسنه، وإن

كلتيهما يجب أن تعتبرا متكاملتين إذا أريد فهم رواياته، ولكن هذا هو ما يخلص به المرء من المحاضرات، التى تعطى مجتمعة مالا نسميه رسمًا تخطيطيًا بل صورة لعبقرية الرجل، إن جاز أن نستعمل هذه العبارة فى الحديث عن مقالة لا تقصد إلى فن السيرة ـ هذا على الرغم من أن المحاضرات تتناول هاردى تناولا منظمًا فتبين مجاله وحدود هذا المجال، وطبيعة فنه، وقوته وضعفه وأسلوبه.

وقد خلص الناس من عادة النظر إلى هاردى على أنه خشن ومتمرد على الدين، ولكن هناك عاثورين فى طريق من يريدون فهم رواياته ككل: عاثور الإفراط فى التركيب، أى محاولة تكوين مذهب فلسفى من الاندفاعات التأملية المتناقضة فى كثير من الأحيان؛ وعاثور الغفلة عن مقدار ما فى رواياته من الشعر، الذى يمكن أن تضيع دلالته كلها عند من يتشبثون بالعقلية والطبيعية وترتيب النتائج على المقدمات.

وقد طالما ألح هاردى نفسه على النقطة الأولى، «ليس لى فلسفة، إنما هو ما وصفته مرات كثيرة بأنه حشد مختلط من الانطباعات، التى تشبه انطباعات طفل حائر العقل أمام عرض لأحد الهواة» وهو يقول فى رسالة بعث بها إلى المستر ألفرد فويز حوالى هذه الفترة نفسها، أى فى أواخر سنة ١٩٢٠:

«لعل خيالى قد جمح بى فى كثير من الأحيان، ولكن رأيى الهادئ بقدر ما يمكننى القول إن لى رأيا محددًا ـ عن علة الأشياء، هو... أن هذه العلة ليست مع الأخلاق ولا ضد الأخلاق، ولكنها لا شأن لها بالأخلاق فقد قلت عنها إنها خالية من الحب والكره، لا تعرف الخير ولا الشر».

وبين هذا القول ـ كما أشار ـ والقول بأن القوة الكامنة خلف الكون قوة شريرة، بون بعيد. ولعل هناك أناسًا قليلين يحسبون أن هاردى قد اعتقد هذا القول باطراد، ولكن قد يكون ثمة عدد أكبر من الناس يرون أن هاردى على غموض تفكيره لم يعتقد بإله، ويقفزون من ذلك إلى استنتاج أنه كان عقليا صارمًا، وماديًا فجا، ليس لعقله قرار روحى بله مسيحيا. واعتقاد هذا الرأى معناه النظر إلى هاردى مقلوبًا فلو كان صحيحًا لما بدأ يكتب رواياته.

(٧)

على أننا نبذل غاية جهدنا فى الانتفاع بما لدينا من عدة. إن قسما كبيرًا ومتزايدًا من العالم يعانى مثل عجزى فى اللغات القديمة. ومع ذلك يجب أن نتعلم الكتابة. وثمة شيئان ضروريان أولا: تدريب النفس، ودراسة الأساتذة الصالحين، بالطريقة الصالحة.

من هم الأساتذة «الصالحون» بعد الكتاب المقدس وكتاب الصلوات؟ ليس من الضرورى أن يكونوا هم أولئك الذين يؤثرون فينا أعمق تأثير. فلو كان هذا هو المعيار لكانت أستاذتى إميلى برونتى. فإن روايتها تهزنى أكثر من أى رواية أخرى. ولو كان هذا هو المعيار لكان أستاذى الأقدم بين الروس هو دستويفسكى. ولكننا يجب ألا ننسى ما قاله تولستوى عن هذا الموضوع. لقد استشهدت بهذه الفقرة من قبل، ولكنها جديرة بالإعادة كتب تولستوى إلى ستراخوف صاحب سيرة دستويفسكى:

«قرأت كتابك .... إن صاحبك يحرك المشاعر ويثير الاهتمام، ولكن المرء لا يستطيع أن يضع على قاعدة تمثال، ليعلم الأجيال، رجلا كان كله صراعا. لقد عرفت من كتابك، لأول مرة، كل مدى عقله. وقرأت كتاب بريسنسيه كذلك، ولكن ثمة عيبًا يفسد علمه كله. هناك جياد جميلة، ولكن إذا كان ثمة جواد سريع يستحق ألف روبل، وبدا منه فجأة أنه يحرن، فإنه لا يساوى شيئًا، مهما يكن جميلا وقويا. وكلما امتد بى العمر ازددت تقديرًا للجياد التى لا تحرن. تقول إنك تصالحت مع تورجنيف. وأنا أيضا أصبحت أحبه كثيرا. والعجيب أننى أحبه لهذا

السبب بالذات: إنه ليس حرونا بل يمضى إلى مقصده ـ لا كالجواد السريع الذى لا يبلغ المرء آخر رحلته بل قد يطرحه فى قناة. ولكن پريسنسيه ودستويفسكى كليهما حرونان، فإن كل علم الأول وكل حكمة الثانى وحرارة قلبه تذهب هباء. سيعيش تورجنيف بعد دستويفسكى، لا لصفاته الفنية بل لأنه ليس حرونا...»

إن كلمة «حرون» هى مفتاح هذه العبارة وقد كان جورج مور يوجه اعتراضًا مماثلا إلى إميل برونتى بقوله. «آه! إنها شديدة الوذرنج! (1) وكانت هذه الكلمات تثيرنى إذ تبدو لى هجوما شاملا على ربتى، ولكنها ذات قيمة بالنسبة إلى مانحن فيه. إن الكتاب العظام من أصحاب الرؤى يفتحون عيوننا، إنهم يمكنون الفنان من أن يرى، ويبقون جذوته الأصلية حية فيه ولكنهم إذا كانوا «حرونين»، أو كانت قدرتهم قائمة على صفة فريدة من الترتيل السحرى لا على الفضائل التى يمكن تعلمها والمشاركة فيها ـ كالشأن فى إميلى برونتى ـ فإنهم لا يمكنهم أن يساعدوا كثيرًا فى إزالة نواحى القصور فى الصناعة عند من يتعلمون الكتابة، بل قد يزيدونها.

وأصحاب الأهواء ـ ككارليل أو بيكوك ـ أساتذة خطرون لهذا السبب نفسه، وحتى الكاتب الناضج المتمكن من صناعته يعلم أن هناك كتبا يجب ألا يقرأها قبل أن يجلس للكتابة. وقد تكون من أرفع الكتب، ولكنها بالنسبة إليه فى تلك اللحظة مفرطة للعنف أو مفرطة التكلف، حادة المذاق أو كثيرة العطور. فإذا كان المرء يقرأ كارليل أو بيكوك أو باتر ـ ولماذا لا نقول أيضا مجلة النيويوركر؟ فيجب أن يتمهل قبل الكتابة حتى يذهب الإيقاع من عقله والطعم من فمه. وليس هذا انتقاصًا من الإيقاع ولا من الطعم. ولكن معناه فقط أننا إذا أردنا أن نتعلم كيف نكتب فخير أن ندرس أولئك الأساتذة الذين لا أريد أن أصفهم بأنهم «أبسط» من غيرهم ـ فقد يبدو أن هذه الكلمة تخرج جيبون ـ بل بأن فضيلتهم، كالحال فى جولد سميث، تتوقف إلى حد كبير على إحكام العبارة، ووضوح التعبير

(1) إشارة إلى روايتها «مرتفعات وذرنج» والعلم «وذرنج» منقول عن صفة بمعنى «عاصف» «المترجم»

واستخدامهم للشكل لا ليزينوا ديباجتهم أو يسحروا أو يبهروا قراءهم قبل كل شيء، بل كوسيلة لتوصيل مرماهم وإضاءته على أكمل وجه.

وهذه من مزايا الترجمة المتعمدة ولا ريب. وهى من مزايا كتاب شديدى الاختلاف من وجوه أخرى كجولد سميث وجيبون. إنها فضائل ما أجرؤ على تسميته بالميراث المباشر: ميراث الكتاب المقدس لدى ميلتون وجيريمى تايلور وديفو وأديسون وستيل وفيلدنج، ولا يبلغ مبلغ هؤلاء - من تلك الناحية - ستيرن أو سموليت أو بكفورد، الذين يميلون قليلا إلى جانب، كل على طريقته. وكذلك يميل دى كوينسى إلى جانب - على الرغم من إبداعه - إذ يفضل فى كثير من الأحيان زخرفة النثر على هندسته، مثل فرنسيس طومسون فى عصرنا. أما الأستاذ الذى يصلح لنا فى عصر دى كوينسى فهو هازليت، أو لا ندور إن أردنا عملاقا يعلمنا. ولا شك أن هناك من يظنون لاندور مفرطا فى جزالته. ليكن. لعلنا لا نستطيع أن ننزع عنه قوسه، ولكن ألا يصح أن نتعلم منه أنه كانت ثمة سهام فى يوم من الأيام؟ وبعد فإن لاندور لم يكن قديمًا كما يعتقد بعض الناس، وهؤلاء لم يدرسوه لقد عرف كل ما يمكن أن يعرف عن الإيقاع المتمهل الذى يعد اصطناعه الآن بدعا جديدا اقتداء بهنرى چيمس. فقد اشتهر هنرى چيمس بأنه أستاذ فى الإيقاع المتمهل الذى يطيل الجملة بالاحتراسات والتتميمات، وبذلك يقوى المعنى إذ يعلقه. وقد امتدح هنرى چيمس - بحق - فى العصر الحديث لهذا الحرص منه على الدقة. ولكن أولئك الذين يسرفون فى احتذائه، ويعرضون أنفسهم لخطر اكتساب تهتهته دون أن يبلغوا ومضات وضوحه قد يفيدون بملاحظة أن الإمهال والتعليق لم يكونا من اختراعاته، وأن استعمالهما لا يلزم أن يرتبط بتعويق الكلام. إليك هنرى چيمس («فن الرواية» ص : ٢٨):

«لكن - ولعله يحدث نفسه بهذا السؤال - ماذا عسى أن يحدث تحت ثقل هذه المعارف مجتمعة. وقد يكون من حظه أن يجهلها متفرقة - ماذا عسى أن يحدث للقوة الطليقة لتلك اللمحات التى تعوضه عنها، والتى يهلل لها دون تردد، ويسلم نفسه إليها بجرأة فى كثير من الأحوال؟.

اقرأ هذه الجملة ثلاث مرات. ولعل معناها يتمثل لك فى دقة تامة، وجمال بليغ، ثم وازن بينها وبين حكاية لاندور عن أسبانيا فى المسرح:

«والآن سأخبرك بكل شىء. كان من الواجب ألا أضيع وقتنا. فأسرعت إلى الشاطئ فى زى غلام أثينى قدم من لمنوس مع أمه، ونسى فى اندفاع الصبا أن يخبرنى أنه غير مصرح له بالدخول ـ إذ كان دون الثامنة عشرة ـ وتركنى على الدرج، وغاص قلبى، فقد كان كثير من الشبان يحملقون ويتهامسون. على أننى عوملت بغاية ما يلقاه الغرباء من أدب. ومع أن المسرح كان ممتلئا (إذ كانت التراجيدية قد ابتدأت) فإن الجميع أفسحوا لى الطريق، وعندما جلسوا وجلست تطلعت على المسرح: فإذا أمامى هناك، ولكن على مبعدة، هيكل قد شد وثاقه إلى صخرة، هيكل أروع جلالا، فى سيماء أعظم بطولة، وأكاد أقول أعظم قداسة، من كل ما كنت أتخيله».

لاحظ أنواع الإمهال فى هذه الجملة الأخيرة. فهى لا تحجب شيئا، ولا تثبط همة القارئ بل تخلب له، وهى بذاتها منبع للنغم، كالصخور الصغيرة والحصباء التى تعترض المجرى دون أن تسده. ويقينى أن لاندور أستاذ عظيم القيمة لنا لأنه وإن كان ضيق الصدر من حيث هو إنسان فإن تناوله للغة نبيل فى وضوحه وصبره وعشقه. إنه ينتمى إلى ذلك الميراث المباشر ـ عمود اللغة ـ الذى يمكننا أن نتتبعه حتى ثاكرى وبعد ثاكرى.

والمبدأ هو دائما. إن المعنى ربة يخطب ودها ولا تغتصب، ولا يمكن كسبها بالألعبانيات بل يجب أن تخطب بكل ما فى اللغة من وسائل، وبالحرارة التى يحكمها الشكل. ولا تستسلم للعنف بل لأولئك الذين يتعلمون كيف يعرفونها ويتأتون لها. وما كان هنرى چيمس ـ والحق يقال ـ عنيفا، بل دقيقًا ومخلصًا فى تأنيه. لقد كان طالبا للكمال ومجربا لا يسأم، ولهذا نجله ونخشع عند صعوباته، إن صح مثل هذا التعبير، ولكننا إن أردنا أن نتعلم الكتابة فيجب ـ على ما أعتقد ـ أن نتطلع إلى الأساتذة ذوى الاستقامة الذين لم يكونوا «حرونين» بالمعنى الذى قصده تولستوى من هذه الكلمة، والذين كانوا ـ على حد تعبير الرسام ـ «يعرفون كيف يرسمون».

(٨)

ثم نأتى أخيرًا إلى مشكلة المران. وأعتقد أن الكاتب الشاب ينبغى أن يتجنب فى البدء فرط التخصص داخل حدود فنه، فيجب ألا يبدأ بأن يقول لنفسه : «أنا طبيعى».. أو «تلميذ لفلان» أو «أنا مرشح للعضوية فى جماعة زيد، أو فى ندوة عبيد» فإنه إن فعل ذلك كان قد حصر نفسه، والخاصة الجوهرية لتلمذته، كما أفهمها، هى أن تكون حرة . عليه إذن أن يدرب نفسه على جميع أنواع الكتابة، وأن يطلب القيود الخارجية والضغط الخارجى، أكثر من أن يتجنبهما.

وضغط صحيفة كبيرة ـ بتحديداتها للحيز والوقت، ونهيها عن الإسراف فى الذاتية، وتطلبها للوضوح،، وما توحيه إلى أولئك الذين تهبهم سلطانها من شعور بالمسئولية ـ تنظيم له قيمة لا تقدر، فإن المرء لا يكتب بتراخ أو تسامح مع نفسه إذا كانت آلات «ميدان المطبعة» تدمدم فى أذنيه، وإن المرء ليذهب كل ليلة بعزم على أن يكتب ، فى حدود الوسيلة المختارة، أحسن مما كتب فى أى وقت قبلها، وهذا أكثر من نصف المعركة.

ولكن حظ الارتباط بصحيفة كبيرة لا يتاح لكل كاتب شاب، فعليه إذن أن يحكم عنانه بنفسه، والعنان هو استعداده لئلا يكون «حرونًا» بل يعمل فى حدود الوسيلة المناسبة لموضوعه، سيتعلم من كبلنج وتشيكوف الفرق بين القصة القصيرة والصورة، وسيمارس كلتيهما ولا يزدرى إحداهما. وسيتعلم من ديفو كيف يكتب رواية تكاد تخلو من الحوار، وكيف يخلق فى ذهن القارئ ـ باختيار الشواهد أكثر من حشدها ـ وهما أنه يستمع إلى شاهد عيان. وسيتعلم من

تورجنيف ، ومن ثاكرى على نحو آخر، إن الطريقة غير المباشرة في القصص ليست هى الطريقة الوحيدة. فإذا كنت مهتما بتطوير الحدث الحاضر، ووصلت إلى نقطة يحسن عندها الرجوع إلى الوراء نظرًا لظهور شخصية جديدة، فثم طريقان: إما أن تقول: يجب ألا يبدو على أننى أقدم معلومات، ولذلك سأضمن الماضى فى الحاضر بسلسلة من الإشارات، وإن تعرضت لخطر التشويش، وهذه الطريقة يجب أن تدرس فى تقدمات إبسن، وهى طريقة تكاد تكون لازمة فى المسرح حيث تتحتم المحافظة على تقدم الحدث المرئى، وإما أن تقول مع تورجنيف، ولكن هذه رواية لا مسرحية ، فسأعود إلى الوراء وأخبر القارئ عن الشخصية الجديدة طلبًا للوضوح والسرعة، وبعد ذلك أتقدم بسهولة أكبر. وسيلاحظ الكاتب الشاب، الذى لا تخدعه بدعة الطريقة غير المباشرة، أن الطريقتين موجودتان، وسيتدرب على كلتيهما ويختار بينهما.

وأحسبه سيجد من المفيد فى عمله كله، لا فى بداية حياته فقط بل حتى نهايتها أن يلزم نفسه حيزًا محدودًا ولا سيما فى قطعه الأقصر، فقد يقول قبل أن يبدأ: هذه القطعة ستكون بهذا الطول، ولن تتجاوزه. ثم يتعمد أن يكتب أكثر، ربما بمقدار عشرين فى المائة ـ ويحذف . ولا أعنى أن يحذف قطعًا كبيرة، بل أن يحذف جملا وعبارات وكلمات، حتى يصبح نثره، بتعبير الرياضيين، «خاليًا من الزوائد» صالحًا للدخول فى الحلبة. وهذا عكس طريقة بلزاك، الذى كان يستوفى الموضوع كله باختصار، ثم يعلى البناء ويملأ جوانبه فى الهوامش العريضة لتجارب الطبع المتعددة.

وستكون عملية الإضمار والحذف مؤلمة. ولكنها ستعلم الكاتب شيئين:

ستعلمه هذا الدرس التكتيكى فى تخليص نثره من اللحم الزائد، وستعلمه على الأقل جزءًا من ذلك الدرس الاستراتيجى العظيم فى إحكام التقدير للعلاقة الحقيقية بين الموضوع والطريقة. هل القصة التى أفكر فيها يلزم أن تضغط إلى طول قصة «مومو» لتورجنيف؟ هل هى رواية قصيرة فى اتساع « سيول الربيع» أو «الحب الأول» له؟ هل يحتاج هيكلها الأكثر تعقيدًا إلى مثل طول

«الأرض العذراء» وهل يتحمل مثل هذا الطول؟ هذه وجهة نظر. ووجهة النظر الأخرى، وهى وجهة نظر كاتب أقل حرصًا على الأسلوب من تورجنيف، تثير سؤالا مغايرًا: هل لدى هنا موضوع غنى وواسع ومتنوع وعريض وعميق بحيث يتيح لى أن أستعمل الطريقة الأقل ضبطًا، طريقة العملاق الواسع المدى، التى استخدمها دستويفسكى فى «الإخوة كارامازوف» أو ديكنز فى «المنزل الكئيب»؟ ويجب التوفيق بين وجهتى نظر القصة التى تبحث عن طريقتها، ووجهة نظر الأسلوب الذى يبحث عن قصته. وعندما يكتب كاتب عظيم كتابًا رديئًا فإن السبب يرجع فى جل الأحيان إلى أنه اختار موضوعًا لا يلائمه وإن كان فى نفسه جيدًا. والكتاب الأقل إجادة يقعون فى هذه الغلطة نفسها. فعلينا أن نتعلم ألا نقع فيها، وأنا أميل إلى الظن بأن العملية الأولية فى الإطالة ثم الحذف هى خطوة أولى نحو الملاءمة الصحيحة بين الموضوع والطريقة.

وثمة مشكلة أخرى قد تساعدنا التلمذة على فهمها، وهى مشكلة المدخل وقد علمنى «ووكلى» الذى تولى تحرير باب النقد المسرحى فى «التيمس» قبلى، أن الجملة الأولى عظيمة الأهمية فى كتابه تعليق على مسرحية ، ولا سيما إذا كان تعليقًا يكتب على صوت دقات الساعة. فهى تحدد نبرة الباقى وتضبط بناءه، وهذا مبدأ صحيح فى الكتابة كلها تأمل الرواية، ورسم الشخصيات داخل الرواية. فكل رواية ، وحياة كل شخصية، يمكن أن يمثلا بأنهما يبدآن من الألف إلى الياء. والسؤال هو: «متى أدخل؟ فإذا بدأت مبكرًا - عند نقطة الجيم مثلا - فإنه سيرى من الجيم إلى ما بعدها يكون أيسر لأنى لا أحمل ثقلا كبيرًا من السابقة. ولكن إذا كانت الأزمة فى قصتى متأخرة - عند نقطة الكاف مثلا - فإن ابتدائى من نقطة الجيم قد يوقعنى فى عيب التطويل قبل الدخول فى الأزمة، وبذلك تتراخى القصة بين نقطة الجيم ونقطة الكاف. والسبيل الآخر هو الدخول عند نقطة متأخرة عن الجيم كثيرًا، ولتكن نقطة السين مثلا، واختصار المسافة س. ك، ومواجهة مهمة تحمل النقطة السابقة من أ - س فى ذلك السير المختصر وثقل الاسترجاع الطويل يزداد عسرًا فى اللغة الإنجليزية على وجه الخصوص لصعوبة استعمال الماضى البعيد عندنا. فكلمة had ليست بالكلمة

الجميلة، والكلمتان hah had مجتمعتين صخرة يجب أن نبحر أميالا كثيرة لتجنبها. وكل من يدرس الاسترجاع الضخم في افتتاح رواية «البحيرة» لجورج مور يلاحظ كم من المرات يتجنب تحطم سفينة، وبأى قدر من المهارة فهو هنا يتقبل كل مخاطر الدخول المتأخر. وعلى كل منا أن يقرر أى نوع من المخاطر سيتقبل. وسيكون اختياره نابعًا لطبيعة قصته، ولمعرفته بنواحى ضعفه وقوته، المبنية على نقده لنفسه ـ إن صعوبة هذا الاختيار لشديدة، بل هى أشد من صعوبة الاختيار بين القصص بضمير المتكلم، والقصص بضمير الغائب محدودًا بنظرة شخصية واحدة. والقصص بضمير الغائب يسمح المؤلف لنفسه فيه بنظرة الآلهة الخالدين فى شمولها لكل شىء ونفاذها إلى كل شىء. والشىء المحقق أن هذه الأنواع من الاختيار إن أصيبت أحيانًا بإلهام العبقرية غير الواعى بنفسه. كما اتفق لإميلى برونتى، فإنها تقع خاطئة عادة للعقل غير المجرب، كما كان يتفق لأختها آن ورواية ساكن ولدفل هول ، مثل واضح على ذلك. فالقسم الأول منها من الطراز الأول، بل إنه ـ كما كان مور يحب أن يقول ، ربما بشىء من العناد ـ خير من أى شىء آخر كتبته امرأة. ولكن القسم الأخير، باعترافه، متهافت وسبب تهافته أن آن لم تكن تعرف كيف تأتى هذه التمييزات وهذه الاختيارات الفنية التى كنا نتحدث عنها.

سيقول لى أولئك الذين تستوى عندهم العبقرية والهواية إننى ألححت إلحاحًا مفرطًا على النواحى الحرفية فى فن الكاتب. أو سيقال لى إن إسطاطيقية الكاتب والتطبيق العملى لإسطاطيقيته لا اعتبار لهما، وإنما العبرة بإيديولوجيته. وأنا أتمسك بالنظرة المضادة، وسأظل أتمسك بها إلى أن أموت، وأعتقد أن ثمة كتابًا شبانًا قد لا يرفضون كل الرفض أو يزدرون كل الازدراء نصيحة زميل فى التعلم أسن منهم، بل قد يزيدهم تقديرًا لها أنها لم تكن غامضة لكن صناعية وملموسة.

وأود أن أضيف كلمة واحدة أخرى. إن مركز تعليمنا كله ولبه وجوهره هو القدرة على التوصيل. وليس الوضوح بكل شىء، ولكنه الفضيلة التى إن عدمت لم تبق بعدها فضيلة ، وسيما الدجال أنه لا يحاول أن يكون واضحًا، لا أنه يفشل

فى ذلك أحيانًا، وقد يفشل كاتب فى موضوعات معينة أمام جماهير معينة لأنهم عاجزون عن تلقى ما يعطيهم. والفشل إذن منهم لا منه. فيجب ألا ينزل بكتابته إلى مستواهم. لكن ليمتحن نفسه، لا ليقولن ولو كان صوفيًا : «أنا فوق المعركة. أنا غير مفهوم وليس العيب فى «فهذا دجل وخيلاء. إن مواد اللغة عظيمة، فليستخدمها جميعًا ولينحن ليكون واضحًا. لقد وصفت إميلى برونتى كما وصف فرلين فى «الحكمة» التجربة الصوفية بوضوح تام. فليس ذلك مستحيلا على العبقرى، ولكنه مستحيل حتى على العبقرى الذى لا يهتم بأن يكون واضحًا. وكلما كان إلهام الفنان أسمى،، وموضوعه أبعد وأعسر ، كان عليه ألزم أن يزيل الأسلاك لا يستغنى عن تعلم الكتابة إلا الناس الصغار الذين ليس لديهم ما يقولونه.

الحوار فى الروايات والمسرحيات

محاضرة «هرمان أولد» التذكارية، ١٩٥٣،
ألقيت تحت رعاية المركز الإنجليزى لنادى القلم

من كتاب: **The Writer and His World**

(كثير من أعضاء نادى القلم القدامى أحق منى بالكلام عن خدمات هرمان أولد بوصفه سكرتيراً له. أما أنا فيسرنى أن أعيد إلى الذاكرة أنه لم يكن منظما فحسب، بل كان فنانا منشئاً، ذا اهتمام خاص بالمسرح. وكان فى شبابى ذا مكانة كبيرة بوصفه مجريا، وقد تأثر فى تجاريه إلى حد كبير بأساليب المدرسة التعبيرية الألمانية، وأحسبه لم يتأثر بها فحسب ، بل قعدت به أيضاً. لم يكن يملك ما قد يسمى «موهبة الجماهير الكبيرة» - وأنا أستعمل هذه العبارة لا مادحا ولا عائبا؛ ولكن نقص هذه الموهبة يثبط العزم، ومن علائم فضل حرمان أولد أنه لم يسمح لهذا النقص أن يملأه بالمرارة، أو يضعف اهتمامه بالمسرح نفسه. وآخر مرة لقيته فيها - وكان ينبغى أن نكون مهتمين بمناقشة مسائل لجنة ما، وقد نسيت ما اللجنة ، ولكنها كانت بلا شك لجنة مملة مغيظة، فكل اللجان كذلك ما عدا تلك التى تحظى برئاسة مس ودجوود وقبل أن يقرأ المحضر وبعد أنت قررت اللجنة كما يجب ألا تقرر شيئاً على الإطلاق، دخلنا فى موضوع المسرح كما ينزل البط فى الماء. فبدأنا بسترندبرج وخرجنا منه إلى مناقشة موضوع الحوار على العموم. وإنى لأذكر كيف أشرق وجهه وبأى علم وحماسة كان يتكلم . لقد كان موضوعا قريبا إلى اهتماماته الخاصة، المتحيزة عن اهتماماته بوصفه سكرتيراً. ولهذا السبب اخترته. وما سأقوله فى المحاضرة التذكارية هو نوع من التوسعة لحديثى معه)

ما كدت أختار هذا الموضوع حتى بدأت أرى كم كنت موفقًا وكم كنت متسرعًا: موفقًا لأنه قد أثار اهتمامى أكثر فأكثر،، وأدخلنى أعمق فأعمق إلى نظريات الروايات والمسرحيات؛ ومتسرعًا لأن موضوعًا كهذا الموضوع فى اتساع مجاله وارتياده لمناطق مجهولة، ليس بالموضوع الذى تسهل مناقشته دون إفراط فى التعقيد أو إفراط فى التبسيط. والحق أنى أشعر شعورًا يشبه إلى حد ما ما كان يمكن أن تشعر به الليدى برا يكفل فى مسرحية «أهمية أن تكون حازما» لو طلب منها أن تحاضر مس سيسيلى كاردو عن حقائق الحياة. فالحوار موضوع شبيه بذلك الموضوع. إن له مظهرًا خادعًا من السطحية،،

فكل واحد يستطيع أن يثرثر،، كما أن كل واحد يستطيع أن يغازل. ولكن لا يكاد المرء يبدأ فى التمييز بين ثرثرة طيبة وثرثرة رديئة، أو بين غزل عفيف وغزل مفحش، حتى يفرق فى دراسته للموضوعات والأخلاق والآداب العصرية، وللأسلوب على وجه الخصوص. على أننى سعيد لأنى أخذت من بين هذين الموضوعين موضوع الحوار. فالأسلوب فى الغزل ذو أهمية محققة، ولا شىء أصعب منه تمثيلا على منصة محاضرة.

وكلنا نعلم أن من الاستعمالات الرئيسية للحوار ثلاثة: تطوير القصة، وتصوير الشخصية ، وخلق الجو أو الحالة. وفى كل موضوع من هذه الموضوعات مادة تكفى لمكتبة نقدية. ولكنها أوسع وأكبر من أن تحيط بها محاضرة واحدة. على أننا نستطيع أن نلاحظ هذا الفرق الهام. وهو أنه فى حين يستطيع الروائى أن يحذف الحوار حذفًا تامًا، أو يستخدمه إن شاء من حين إلى آخر فقط، ليفصل قصصه، فإن الكاتب المسرحى يعتمد عليه اعتمادًا تامًا. ثم إن الرواية تبلغ خمسة أمثال طول المسرحية أو ستة أمثاله،، وقد تزيد على ذلك كثيرًا. ويترتب على ذلك أن من أكبر فضائل الحوار المسرحى ـ ونجاحه حيث تكون القصة معقدة ـ قدرته على أن يجذب خيوطًا متعددة فى وقت واحد ـ خيوط القصة. والشخصية،، والحالة. ويجب عليه أيضًا أن يجذب خيوط الماضى والحاضر فى وقت واحد. وقد يجوز للروائى أن يعلق حدثه الحاضر ويسترسل فى الاسترجاع، ولكن الكاتب المسرحى إذا بدأ لم يستطع أن يفعل ذلك، لأنه لا يملك وسيلة لتعليق

حدثه الحاضر أو طلب الجمهور له على أى حال. فإذا كان الاسترجاع ضروريا له فعليه أن يستخدم طرقا بالغة الدقة والخداع ـ طرقا أدق وأمهر كثيرا ـ إن جاز لى أن أقول ذلك ـ من تلك التى استخدمها بينيرو فى الفصل الأول من «مسز تنكراى الثانية» ، حيث يتصدع الاسترجاع. يجب أن يرسم حواره بحيث أن كل سطر مع تطويره للحدث الحاضر يقودنا قليلا وبحيث لا نكاد نشعر إلى معرفة الماضى . والمثل الكلاسيكى على ذلك هو مسرحية إبسن «بيت آل روزمر»».

وإنه لجهد شاق، يكاد يكون متعذرا إذا كان المسرح كبيرًا والجمهور غير مبال إلى الجهد الفكرى، ولا أقول غبيا وكسلانًا، فإبسن يعطى جميع الإشارات الصحيحة ـ ولكنها إشارات ، وإذا كنا ندير بيننا صوانى الشاى فإنها تفوتنا ـ إن المعرفة السابقة التى يقدمها إلينا تقدم ولا «تزرع» مرة بعد مرة، إذا استعملنا لغة المسرح الخشنة، وباختصار فإن الحوار العظيم يفترض ذكاء مجاوبًا عند نظارته. فمثلا، إذا قالت بطلتنا عرضا وهى تنسق الأزهار إنها تكره رائحة السوسن لأنها تذكرها بجنازة عمتها ماتيلدا، فينبغى أن يكون ذلك كافيًا، وألا يكون من الضرورى إخبار صوانى الشاى مرة بعد مرة أن العمة ماتيلدا ماتت. ومع ذلك فهناك وجه لهذه الضرورة، إذ كان موت العمة ماتيلدا عظيم الأهمية. فالكاتب المسرحى يخضع دائما لظروف المسرح، إلا إذا كان هاويا غير متمكن من فنه. فإن كان لديه فيما يسبق أو فى الحديث الحاضر شىء غير عادى أو له دقة خاصة يريد أن يقوله. فيجب أن يحرص على قوله أكثر من مرة بأشكال متعددة، فحتى أكثر رواد المسرح ذكاء قد تفوتهم نقطة بين الحين والحين، وفى المسرح لا يمكننا أن نرجع إلى الوراء ، كما نستطيع أن نرجع إذ نقلب صفحات الكتاب.

ولأسباب مقابلة، يتجنب الروائى الحكيم فى كثير من الأحيان استعمال الحوار فى مناسبات يضطر الكاتب المسرحى إلى استعماله فيها، لأنه لا يملك بديلا منه. وهنا أستميحكم عذرًا فى إعطاء مثال من تجربتى الخاصة. فى مسرحية لى ، «النهر اللامع» يكون على ضابط بحرى أن يشرح لفتاة فكرة اختراع طوربيد جوى يمكن توجيهه باللاسلكى والاهتزازات الصوتية. والفكرة مألوفة لديكم جميعًا الآن، فقد تحققت نبوءتى لسوء الحظ، ولكنها فى سنة ١٩٣٨ كانت غريبة

كل الغرابة على الفتاة فوق المسرح وعلى الجمهور كله كذلك. وكان على أن «أوصلها بطريقة ما. ولو كنت أكتب رواية لأوضحت طبيعة الاختراع بطريقة القصص، مستعملا الحوار إن استعملته لتخفيف الشرح أو تفصيله. أما على المسرح فقد كانت الطريقة الوحيدة التى فى المتناول هى طريقة الحوار. وكانت مصاعب الإيجاز والخفة والوضوح جسيمة. وإنما ذكرت هذا المثل لأبين نقطة واحدة: أن هناك مناظر كثيرة يتحادث فيها الناس. ويجد الروائى أن حريته فى الخروج عن الحديث المباشر نعمة من الله. فقد ينتقل بلطف إلى الحديث غير المباشر الذى يتيح له أن يضغط ويختصر؛ وقد يعلق الحوار إذا شاء ويستخدم القصص الصريح. أما الكاتب المسرحى فلا يستطيع أن يفعل شيئًا من ذلك، بل عليه أن يمضى فى الحوار. وتعلمون حق العلم كما أعلم أنه إذا شرح ضابطى البحرى اختراعه للفتاة فإن حديثهما يطول: ويعرض فيه التكرار كثيرًا. فهى تسأل ، وهو يعيد الشرح حتى يغمض الأمر بينهما تدريجًا. فعلى الحوار المسرحى أن يحافظ على الإيهام بحديثهما الطبيعى، مع الاختلاف عنه من كل ناحية تقريبًا من حيث السرعة والمباشرة والاستمرار والاقتصاد . وهذا يقودنى إلى تلك الناحية من الحوار التى أريد أن أهتم بها أكثر من غيرها هذا المساء.، وأعنى علاقة الحوار بالمحادثة.

من المستحيل أن نفكر فى الحوار دون أن نفكر فى المحادثة أيضًا. وأقول ابتداء إننى سأستعمل كلمة، «المحادثة» لكلام الرجال والنساء فى الحياة العادية ، وكلمة «الحوار» لكلام الشخصيات فى الروايات والمسرحيات. ومع أن الارتباط بين الاثنين أبعد وأعقد كثيرًا مما يظن عادة، فإن ثمة ارتباطًا بينهما. ويجب أن نبحثه.

قد تكون المحادثة تسلية ممتعة، إما باعتبارها وسيلة للتعبير عن النفس، أو أكثر من ذلك: وسيلة للاتصال، فإنها جد ناقصة. إن الإنسان كائن يعيش وحيدًا من مولده إلى وفاته، ويظل مفصولا بحواجز منيعة حتى عن أقرب الناس إليه، وكأنه يعيش فى منزل على عجلات، يتحرك معه من مكان إلى مكان ، ومن تجربة إلى تجربة، ولكنه يظل قصر فرديته أو سجنها، حسب اختلاف المدى الذى يمكن

أن يبلغه ذلك الإنسان، ومن حين لآخر فى لحظات حياته السامقة، فى شعره، وفى حبه، وفى موته حسبما أظن.. تذوب جدران منزلة، أو يبدو أنها تذوب. ولكن يكفى أن أقول فى هذا الصدد، عن تلك اللحظات السامقة، إنها مهما تكن فليست لحظات محادثة.. وعندما تذهب لحظات الشعر والحب السامقة، يجد الإنسان نفسه فى منزله الصغير ثانية، ويبدأ فى الثرثرة ثانية، مثلما أن كولردج بعد أن أبحر فى سفينة ملونة فوق بحر ملون، وذاق لبن الجنة، عاد فجلس يتحدث سنوات بعد سنوات، حديثًا كانت له قيمة كبيرة (فإن منزل كولردج الصغير لم يكن أقل من منزل للعبقرية) ، ولكنه إذا قيس بلحظات إشراقه فإنه لا يعنى شيئًا.

وكذلك حاول كولردج، كسائر الناس، أن يتصل من داخل منزله. وكان يطل من النافذة ، مستعملا قوة الإبصار، ويمد يده مستعملا قوة اللمس وكان يستخدم موهبته العجيبة فى الكلام على خير ما يستطيع . ومع ذلك فما كان أعجز هذه الموهبة، حتى فيه! وكم تكون أشد عجزًا فى سائر الناس إن اللغة، حتى اللغة بتمامها فى استعمال أستاذ عظيم، ليست كفئًا لتعقيدات الفكر والشعور التى لا نهاية لها. فالمحادثة ، التى نرتجل فيها أنت وأنا معتمدين على معجم لغوى من بضع مئات من الكلمات، ليست إلا استعمالا خشنًا لرموز خشنة، وهى كوسيلة اتصال تختلف فى الدرجة ولكنها لا تكاد تختلف فى النوع عن نباح الكلاب أو هرير القطط، وهذه تستعين بحاسة شم هى عندنا فى حالة انحدار محزن، بل إننى لأميل إلى الظن بأن للقطط علينا مزايا فى المحادثة. فهى غير مكبوحة بميلنا إلى القصد فى التعبير. وهى لا تقتصر فى مناسبات الحب، على روسم عارض وشهقة بكماء. وهى لا تلقى أبياتها بإهمال كالممثلين المحدثين الذين يلقون أكبر نصيب من الاستحسان ولطالما سمعتها فى مثل هذه الليلة وأنا فى حديقة منزلى بلندن، تعزف كل سلم الكوميديا والتراجيديا من البندقية إلى فيرونا، ومن إليريا إلى جيلاميس. وأكاد لا أدرى إلى محادثة أستمع أم إلى حوار، إلى ارتجال أم إلى فن. ومن أعجب أسرار الحياة القططية فى رأيى أن القطط تتدرب على مناظر الحب، وهو تدريب خليق أن يوصى به شباب هذا

العصر وفتياته، الذين يخاطرون في كثير من الأحيان بالتمثيل دون إعداد سابق، كأنهم أعضاء فى فرقة تغير برنامجها كل أسبوع.

ومهما يكن من شىء فإن القطط درس لنا نحن دارسى الحوار. لكأنما لا يوجد فى العالم كله قطان يعجزان عن تأليف «منظر النافذة» وتمثيله، فهل فينا اثنان يستطيعان ذلك! إن أعظم الحوار عندما فصاحة وعاطفة يبدو كأنه ينبع طبيعيًا من محادثتها، وما كذلك حوارنا. وإن القطط لفنانون مطبوعون بحيث إنها إذا اختل منظر النافذة ذات مساء لسبب من الأسباب غيرت سرعتها ومواضعاتها وأسلوبها، حتى لا تعود السيدة التى تطل من أعلى الحائط جوليت، بل الليدى ماكبث.

أرجو أن أكون قد أوضحت أن غرض الحوار ليس هو أن يحكى المحادثة حكاية طبيعية بل أن يقدم فى ثوب المحادثة ما لا يوجد فى المحادثة. فيكون مسليًا حيث المحادثة مملة، مقتصدًا حيث المحادثة مضيعة، بينًا واضحًا حيث المحادثة متمتمة أو غامضة. والطريقة هى بالطبع طريقة كل فن: طريقة التعميق بالنظام والترتيب اللذين يقومان على الاختيار. وتطبيق هذه الطريقة على يد أستاذ عظيم يثمر دائمًا - مهما تكن المواضعات تراجيدية أو لاهية - نفس الثمرة. وهى ثمرة كل فن. اكتشاف حقيقة وجوهر من خلال الظواهر، وتحت هذه الظواهر.

قد تصبح ثائرًا على هذا القول . لك أن تزعم أن «هاملت» تقودنا إلى جوهر الأشياء ، إلى حقيقة داخل الظواهر، ولكننى لا أحسبك تدعى أن حوار كونجريف فى «هكذا الدنيا» يفعل شيئًا من ذلك؟ بلى، هذا هو ما أدعيه بالضبط. فكونجريف يقطر لنا جوهر موقف مضحك. فهو إذ ينفى الشوائب مما كان يمكن أن يكون فى الحقيقة هو الحديث الطبيعى لميرابل وميلامانت - أعنى التوقفات والزوائد والغموض وعجز كلا المتحدثين عن الاستجابة للآخر وقيادة الآخر - يكشف المعدن الصريح لربكتهما الخاصة، وهذا المعدن يلمع ويرن بأصالة. إن جوهر الأشياء لا يلزم أن يكون قائمًا بل إننى لأجرؤ على القول بأنه لا يكون

كذلك أبدا فى عين الفنان ولا فى عين الإيمان. ومن المحقق أن جوهر الأشياء التراجيدية ليس كذلك. فإن التراجيديا الصادقة، التراجيدية من حيث الرؤيا ومن حيث الشكل، والتى ليست فوضى قبيحة من العنف والإشفاق على الذات - التراجيديا التى تكون تراجيدية لأنها جميلة وجميلة لأنها تراجيدية، وهى دائمًا أبدًا - ولو كانت تراجيدية «لير» - رحلة بعيدًا عن العالم المنضور، ولهذا فهى تعيد إلى أذهاننا النقطة التى بدأت منها. وإذا كنتم لا تزالون تميلون إلى الاعتقاد بأننى إذ أتحدث عن الحقيقة المستبطنة للظواهر فإنما أتحدث عن تجريد فلسفى غامض، شديد العتمة بحيث تفضلون أن تتركوه لشراح «هاملت» الألمان فدعونى أتقدم معكم خطوة أخرى حين كتب أندرو مارفل عن «إفناء كل ما صنع، من أجل فكرة خضراء فى ظل أخضر، كان يقول عنى ما أود أن أقوله . فهو ينفذ من الأشياء الطبيعية أو يفنيها ويصل إلى جوهرها. والحوار يرمى إلى العرض نفسه، ويصل - فى أحسن حالاته - إلى الثمرة نفسها. وهذا صحيح مهما يكون الموضوع ومهما تكن المواضعات: تراجيدية أو كوميدية أو مسخرة. إن جوهر الأشياء المرحة هو المرح، والأشياء السخيفة هو السخف، والأشياء الخفيفة هو خفة القلب. إن الحوار هو عملية تقطير. ولعل أحسن ما أوضح به هذه النقطة مثال كامل فى نزقة، وهو دخول الجرنون مونكريف فى الفصل الثانى من «أهمية أن تكون حازمًا».

يدخل الجرنون، شديد المرح والظرف

الجرنون (رافعًا قبعته) - قرينتى الصغيرة سيسيلى، لا شك فى ذلك.

سيسيلى - أنت واقع فى خطأ غريب. لست صغيرة، بل أعتقد أننى طويلة إلى درجة غير عادية بالنسبة لسنى. (يبهت الجرنون قليلا). ولكننى قريبتك سيسيلى. أما أنت فأرى من بطاقتك أنك أخو عمى جاك. قريبى حازم . قريبى حازم الشرير.

الجرنون - بل إننى لست شريرًا على الإطلاق يا قريبتى سيسيلى. إياك أن تظنى أننى شرير.

سيسيلى ـ إن لم تكن فقد خدعتنا جميعًا خداعًا لا يمكن أن يغتفر لك ـ أرجو ألا تكون ذا حياة مزدوجة، تدعى أنك شرير وأنت فى الحقيقة رجل طيب.

ألجرنون (ينظر إليها دهشًا) ـ طبعًا كان فى بعض الطيش.

سيسيلى ـ يسرنى أن أسمع ذلك.

ألجرنون ـ أما وقد ذكرت هذا الموضوع، فالحقيقة أننى كنت فاسدًا جدًا بطريقتى الخاصة المتواضعة.

سيسيلى ـ لا أظن أن فى هذا فخرًا كبيرًا لك. وإن كنت واثقة أنه لابد كان ممتعًا جدًا.

الجرنون - وجودى هنا معك أمتع.

سيسيلى ـ لا أستطيع أن أفهم أبدًا لماذا أنت هنا. عمى جاك لن يعود إلا عصر يوم الاثنين.

الجرنون ـ يؤسفنى ذلك جدًا. إننى مضطر أن أسافر صباح الاثنين بأول قطار. فعندى موعد عمل يهمنى أن... يفوتنى!

سيسيلى ـ ألا يمكن أن يفوتك إلا فى لندن؟

الجرنون ـ نعم. إن الموعد فى لندن.

سيسيلى ـ أعرف طبعًا أنه من المهم جدًا ألا يحافظ الإنسان على موعد عمل، إذا أراد أن يبقى على شىء من استمتاعه بجمال الحياة. ولكننى مع ذلك أرى الأفضل لك أن تنتظر حتى يعود عمى جاك. فأنا أعلم أنه يريد أن يتحدث معك بشأن هجرتك.

الجرنون ـ بشأن ماذا؟

سيسيلى ـ هجرتك. لقد ذهب ليشترى لوازمك.

الجرنون ـ لن أسمح لجاك بأن يشترى لوازمى. ليس عنده أى ذوق فى الكرافتات.

سيسيلى ـ لا أظنك تحتاج إلى كرفتات. سيبعثك عمى جاك إلى استراليا.

ألجرنون ـ أستراليا! الموت أهون.

سيسيلى ـ حسنًا، لقد قال على العشاء ليلة الأربعاء ، إنك يجب أن تختار بين هذا العالم، أو العالم الآخر، أو استراليا.

ألجرنون ـ الأخبار التى تلقيتها عن أستراليا والعالم الآخر ليست مشجعة جدًا. أنا راض عن هذا العالم يا قريبتى سيسيلى.

سيسيلى ـ نعم؛ لكن أهو راض عنك؟

ألجرنون ـ لا أظن، ولهذا أريد منك أن تصلحينى . يمكنك أن تجعلى هذه رسالتك إن لم يكن لديك مانع يا قريبتى سيسيلى.

سيسيلى ـ لا أظن أن عندى وقتًا اليوم.

الجرنون ـ حسنًا. ألديك مانع أن أصلح نفسى اليوم؟

سيسيلى ـ هذا غرور منك. لكن أظن من الخير أن أحاول.

الجرنون ـ سأحاول. إنى أشعر بتحسن منذ الآن.

سيسيلى ـ أنت تبدو أسوأ من عادتك.

ألجرنون ـ هذا لأ ـ جائع.

سيسيلى ـ ما أغبانى! كان يجب أن أتذكر أن الإنسان حين يبدأ حياة جديدة تمامًا يكون محتاجًا إلى وجبات صحية منظمة. ألا تدخل؟

ألجرنون ـ أشكرك : هل تسمحين لى بزهرة أولا؟ أنا لا أشعر بأى شهية إلا إذا وضعت فى عروتى زهرة أولا.

سيسيلى ـ مارشال نيل؟ (تناول المقص).

ألجرنون ـ لا. أفضل وردة وردية.

سيسيلى ـ لماذا؟ (تقطع زهرة).

الجرنون ـ لأنك تشبهين وردة وردية يا قريبتى سيسيلى.

إن هذا الحوار بعيد الشبه بأى محادثات أرضية بين رجل وفتاة. وليس غزلا كما يظهر الغزل لأى إنسان، ومع ذلك فهو جوهر الغزل.

وقد أخبرنى صديقى القديم المستر الان إينسورث. الذى لعب الدور فى الليلة الأولى، ولا يزال شديد المرح والظرف، إنه كانت ثمة شكوك كثيرة عن المسرحية أثناء التجارب، فقد كان هناك شوق إلى العقدة الميلودرامية، والتأزم الوجدانى اللذين جعلا لمسرحيات وايلد الأولى مادتها الدرامية حسب وجهة النظر الفكتورية. وكان الشعور هو أن «أهمية أن تكون حازمًا» لن تعطى الجمهور غذاء كافيًا، وأن الزبد المحض والسخف المحض المجردين من الانفعال أو مفاجأة المسخرة الفكتورية قد يجعلانه ينصرف غير راضٍ وكان ما استقر عليه الرأى ـ وهو الصواب ـ ألا تغتصب الضحكات، وأن ينطق كل سطر كما لو كان الممثل غير شاعر مطلقًا بوجه المرح فيه، أو باختصار أن يكون الاعتماد على وايلد، لكن تقرر أيضًا أن تغطى آثار خطاه وأن يسير التمثيل سريعًا مهما يكن الثمن، وألا يقع الممثل أبدًا فى شرك انتظار ضحكة لا تأتى. وفى إحدى التجارب الأخيرة. ولم تكن موفقة جدًا. هنأ وايلد الممثلين على حسن حظهم لظهورهم فى مسرحية ستبقى ما بقيت الكوميديا الإنجليزية. ولم يأخذ أحد قوله مأخذ الجد، ولا أظن أنه هو نفسه يأخذه مأخذ الجد. ثم حدث شىء غريب جدًا. فى الليلة الأولى. قبل ظهور الليدى براكتل بوقت طويل، وحالما بدأ إينسورث وألكسندر يمثلان منظر سندوتش الخيار، أخذ الجمهور يضحك ، وكان الشىء المريك هو ضحكهم عند كل سطر بل عند كل عبارة تقريبًا فى الأقوال الأطول. وسر الممثلون وخافوا فى الوقت نفسه. فقد تدربوا على المسرحية بسرعة معينة، ثم اضطروا فجأة أن يمثلوها بسرعة أخرى. وحين لم يقنع الجمهور بالضحك بل راحوا يقاطعون الحوار بالتصفيق، بدأ الممثلون يفهمون أنهم يعالجون مسرحية إن تركهم الضحك يصلون إلى نهايتها يومًا فسوف تكون فريدة وخالدة فى المسرح.

إذا استطعنا أن نفهم لماذا كان ذلك فإننا نكون قد اقتربنا جدًا من أعمق أسرار الحوار الكوميدى. لقد كانت «أهمية أن تكون حازمًا» مدينة بجانب كبير

من نجاحها إلى دعابتها الممتازة ، ولكن لا دعابتها ولا الجرأة الممتعة فى عقدتها جعلتها عملا رائعًا، إنما تعيش بثلاثة أشياء: أولها أن حوارها وإن بدا شبيهًا بالنثر فإن فيه اختيارًا وإيقاعا يسيطر عليه الشكل. وثانيها أنها لا تنحرف لحظة عن مواضعاتها الخاصة. فلا تقع بعبارة أو كلمة فى الجد أو العاطفية أو القسوة أو المرارة، وأخيرًا، إنها نتيجة لذلك كله ليست مجرد مسرحية ممتعة مبتكرة خفيفة الروح، ولكنها تحمل المرء، وراء السلوك الخفيف الروح والمظاهر الخفيفة الروح، إلى جوهر خفة الروح ذاته.

* * *

والآن قبل أن نوغل فى المسرح تعالوا بنا ننظر لحظة إلى الحوار فى الرواية. وأول ما يلاحظ ـ لأنه حقيقة جلية وليس مسألة رأى ـ أنه على حين تتألف المسرحية كلها من حوار وأفعال ترى، فإنه الرواية تتألف من قصص ووصف. والحوار يستعمل فيها مساعدا فقط. وتختلف درجة اعتبار الحوار مساعدًا أو فرعيًا من رواية إلى رواية.. ولست أحلم بوضع قاعدة فى ذلك ولكنى أظن من الممكن أن يقال إن الروائى الذى يضع كل شىء ـ مطلقًا أو على وجه التقريب ـ فى حديث مباشر يحرم نفسه من كثير من أغنى الفرص التى تتيحها له صناعته، ولا يتلقى عوضًا عن ذلك شيئًا من العون الذى يتلقاه الكاتب المسرحى من المسرح. وحين أقول هذا لا أنسى أن عملا من أروع الأعمال فى عصرنا، وهو «الحاكمون» لتوماس هاردى قد كتب كله حوارًا، بقصد أن يقرأ لا أن يمثل. ولكن «الحاكمون» ليست مسرحية فى الواقع ولا هى رواية، وإنما هى قصيدة ملحمية، وليست بذاتها حجة صحيحة لأولئك الذين تتألف رواياتهم من ثرثرة توشك أن تكون متصلة.

على أن المسألة الحقيقية ليست مسألة كم بل مسألة كيف وغرض. ويبدو لى من المؤكد أن الشىء الوحيدة الذى يجب اجتنابه فى الحوار هو أن يكون «ميكروفونيًا». فمن الواجب ألا يكون أو يرمى إلى أن يكون إنتاج آلة تسجيل مخبأة فى بار أو ركن شارع أو حجرة استقبال.. وهناك كثير من الروايات،

ولا سيما الروايات الثانوية المشتقة المكتوبة تحت التأثير الأمريكى، تبدو أشبه بهذا الذى وصفت. ولكن حذار أن تخدع؛ فإن الأمريكيين الذين يكتبون حقًا ـ كفوكنر مثلا ـ ليسو «ميكروفونيين» أبدًا إنهم متخيرون إلى أقصى حد، كما أنهم أصحاب أسلوب إلى أبعد درجة؛ والذى يجعل لهم تأثيرهم الميكروفونى هو أنهم يكتبون فى معظم الأحيان عن رجال ونساء خشان هم فى واقع الحياة ثرثارون وإن كانوا غير مبينين. وشهوات هؤلاء المخلوقات شديدة، وأفكارهم الراسخة أشد، وثورات سخطهم أشد الثلاثة جميعًا، ولكن قاموسهم فى الحديث أقل من قاموسك وقاموسى ـ مع قلة هذين ـ وبناء جملهم يكاد يكون معدومًا، ولذلك فهم فى حديثهم لا ينقطعون عن التأتأة وتكرار أنفسهم والصياح فى غضب،، فإذا اتفق أنهم لم يكونوا أفاقين بل من كبار رجال الأعمال فإن حديثهم يكون كخيط سجق طويل مؤلف من رواسم متعددة المقاطع وعبارات طويلة ملفوفة. والوجدان المسيطر فى الحالتين واحد: وهو الاستمرار فى الكلام بأمل مستميت أن ما يشعرون به هذا الشعور العنيف سيعبر عن نفسه. فإن الأفاقين وكبار رجال الأعمال ـ على خلاف الناس البسطاء الذين يصورهم هاردى أو جورج إليوت ـ لا يشعرون بعجزهم ولا يملكون رموز صور الكتاب المقدس، التى كانت فى وقت ما شفرة عامة، ليتكئوا عليها.

ونتيجة ذلك أن الروائيين الأمريكيين حين يكتبون على مستوى الأفاق أو رجل العصابات أو رجل الأعمال يضطرون إلى المحافظة على مظهر الثرثرة التى تكون أحيانا سريعة الطلقات كمدفع رشاش وأحيانًا أخرى نوعًا من سيلان اللعاب دون المستوى البشرى، ويضطرون فى الوقت نفسه إلى التعبير عن الحقيقة الكامنة فى هذا المظهر: العجمة المنفعلة أو المسكينة أو المعذبة. ولو روى الحديث نفسه رواية ميكروفونية لجاء خاليًا من الدلالة باعثًا على الملل الشديد، ولكن الحوار فى يد أستاذ أمريكى، بما فيه من اختيار وإيقاع هو بطريقة الخاصة وسواء أحببناه أم لم نحبه ذو أسلوب كحوار مريديث وهو ناجح لهذا السبب.

ولن أحاول أن أستشهد بفقرة من فوكتر أو همنجواى، فكل شىء فى حوارهما يعتمد على التنغيم والإيقاع اللذين لا قدرة لى عليهما.. وعلى كل حال فكلكم،

أنتم أصغر منى كثيرًا، تعرفون هذين الكاتبين. إن صوت طبولهما وهيعاتهما موسيقى حلوة أليفة فى أسماعكم، وبحسبى أن توافقوا على أن حوارهما فى أحسن حالاته غير ميكروفوتى بل شاعرى ومرح بطريقة الغريبة الخاصة. ولقد يكون من السهل أن نثبت بقراءة من منظر الصفارة فى «محنة» رتشارد فيفربل» أن حوار مريديث يسعى دائمًا إلى اكتشاف الحقيقة الكامنة فى الظواهر ،، ولقد يكون من السهل أن تثبت القضية نفسها بدراسة الإيقاعات الطويلة عند إميلى برونتى أو الرنين الغريب صدى خطوات غير منظورة فى دهاليز من البرونز الذى يميز حوار إدجار ألان بو كما يمثل قصصه. نعرف أن يو ومر يديث وإميلى بمرونتى كانوا شعراء، وأنا أفضل أن أثبت قضيتى بالأمثلة الأقل وضوحا بفوكنر أو إن شئتم بديفو.

ونحن مع وديفو عند الطرف الآخر من تقاليد القصص. فقد كان ديفو يعد نفسه طبيعيًا أو مخبرًا. وكتابه «يوميات عام الطاعون» كان خدعة طبيعية، قطعة من القصص أريد أن يكون لها تأثير مشاهدات صحفية. ورواية ديفو «مول فلاندرز» هى قبل كل شىء آخر كلام بسيط لا تصنع فيه ولا إغراب فى الخيال، ولا اصطناع للأسلوب بأى صورة من الصور. وقد أعطى ديفو تعريفه الخاص للأسلوب الكامل بأنه «ما يتكلم به إنسان أمام خمسمائة من الناس، من جميع القدرات العادية المختلفة. باستثناء البله والمجانين ، فيفهمون كلهم بنفس المعنى الذى قصده المتكلم». فما تأثير ذلك فى استعمال ديفو للحوار؟ إن الحوار إذا استعمل إطلاقًا فيجب أن يشرب أسلوب المؤلف؛ وهذا السبب فى أن شخصيات مريديث، وإن احتفظ كل منهم بفرديته فجميعهم يتكلمون كلام مريديث، وشخصيات كبلنج سواء أكانوا جنود مراسلة أم سيدات لاذعات من السيدات الإنجليزيات فى الهند أم حيوانات فى الغابة، كلهم يتكلمون كلام كبلنج. وهذا هو ما واجه ديفو بصعوبة خاصة. فقد كان جوهر أسلوبه هو البساطة. وقوته كلها فى عرض الوقائع أيضا، وبذا يصبح ميكروفونيا مملا غير محتمل. ولذلك كان ديفو نادرًا ما يستعمل الحديث المباشر، كان يروى كثيرًا من المحادثات، ولكنه كان يرويها، مستعملا دائمًا حيلة الحديث غير المباشر.

تأمل هذا المنظر الغرامى الصغير:

«حاولت أن أتخلص، ولكننى حاولت ذلك بضعف، وهو يتشبث بى، ولا يزال يقبلنى، حتى كادت تنقطع أنفاسه،، ثم قال وهو يجلس : يا عزيزتى بتى، إننى أحبك».

«يجب أن أعترف أن كلماته ألهبت دمى، ورفرفت مشاعرى كلها حول قلبى، وأوقعتنى فى اضطراب شديد كان من السهل عليه أن يلاحظه فى وجهى. وكررها بعد ذلك مرات كثيرة، إنه يحبنى، وتكلم قلبى مبينًا كأنه صوت، أن هذا يعجبنى؛ بل إنه كان كلما قال «أنا أحبك» تجيبه دفعات الدم فى وجهى جوابًا صريحا. ليت هذا صحيح يا سيدى».

أو تأمل طريقة ديفو عندما يعود طالب العشق إلى الهجوم.

«كنت فى حجرة أخته الصغرى، وإذا لم يكن فى المنزل أحد إلا الخادمات فى الطابق السفلى فلعله ازداد جرأة. وباختصار بدأ يجد معى حقا ولعله وجدنى سهلة أكثر مما يجب، فالله يعلم أنى لم أقاومه بينما كان يحتضننى ويقبلنى والحق أنى كنت ملتذة بذلك حتى أنى لم أقاومه كثيرًا.

«ولكننا جلسنا ، وكأنما تعبنا من هذا العمل، وجعل يتكلم معى طويلاً؛ فقال إنه مفتون بى، وإنه لم يستطع أن يهدأ ليلاً أو نهارًا قبل أن يخبرنى بمقدار حبه لى، وإننى إن أحببته ثانية،، وأسعدته، فقد أنقذت حياته، وكثيرًا من مثل هذا الكلام الجميل، ولم أقل له كثيرًا هذه المرة أيضًا، ولكننى أدركت بسهولة أنى كنت حمقاء، وأنى لم أفهم قط ماعناه.

ومع أنه «جعل يتكلم معى طويلاً» فى الفقرة الثانية، فليس هناك كلمة واحدة من الحديث المباشر؛ أما الفقرة الأولى ففيها خمس كلمات فقط». يا عزيزتى بتى، إننى أحبك»، وهذه الكلمات تردد عن قصد. وهكذا يثبت ديفو، باجتنابه للحوار فى الظروف الخاصة به، مبدأين فى الحوار: أنه حين يستخدم فيجب أن ينسجم مع أسلوب الكاتب ، ثم أن غرضه ليس حكاية محادثة، بل توصيل جوهرها. فقد التزم ديفو؛ بغريزة لا تخطئ، الكلمات الخمسة ذات القيمة. فقد

كانت موضوع تلك المحادثة؛ قرر ذلك بحزم. وكرره مرة، وأزاح كل ما عداه فى تقدم قصته السريع.

وقد تحدثت عن ديفو لأنى رغبت أن أوضح فكرتى بالمقابلة. المقابلة بين الروائيين الشعراء والراوى الذى يلتصق بالأرض. وقد يكون من الممتع أن نرتاد مقابلة أخرى، وهى المقابلة التى تقدمها لنا مس أو ستن، ولكن ذلك يحملنا إلى أبعد مما نستطيع هذا المساء، ثم إن مس أو ستن تعد فى هذا البلد نوعًا من الدين، ويكاد يعد ما يجاوز التنبيه إلى عصمتها إلحادًا، ولست براغب أن أزعج محفلها فى صلواتهم، فلا شىء أشد خطلاً من نقد حوار رية وإن كنت أظن أن عبادها يوافقون ،، بل يؤكدون، أن حوارها أيضًا يستكشف حقيقة كامنة فى مظهر السلوك المؤدب، وإنما السؤال هل تشوقك هذه الحقيقة وتمتعك ، وإلى أى حد.

* * *

أود أن أضيف كلمة أخرى. إن نظرية الحوار التى قدمتها هذا المساء ـ أن الحوار تقطير لا تقرير، وسيلة شكلية للنفاذ إلى جوهر الأشياء ـ هى النظرية التى يقوم عليها الحوار الشعرى، ولست أتكلم الآن عن الحوار الشعرى بالمعنى العام ، بل عن الحوار المنظوم.

ومن الحماقة الزعم بأن الحوار . المقطر، الذى يوحى بالحقيقة الكامنة وراء المظاهر، لا يمكن أن يكتب بالنثر؛ ولكن كل من حاوله أو يحاوله يجب أن يكون واعيا بشيئين: الأول أن هذه المحاولة تبعده عن الطبيعة إلى إيقاعات نثرية بعيدة عن إيقاعات المحادثة، محملة بنغمات الشعر؛ والثانى أن الدخول فى النظم دخولا واضحًا راحة وتحرير وإقدار. وعندى أن المظاهر الفادحة فى الحياة المعاصرة، وشعورنا بالحقيقة الروحية الكامنة تحت تلك المظاهر، دافع جديد يضطرنا إلى الكتابة على مستويين: مستوى الملاحظة ومستوى الإدراك، وفى هذا الدافع من القوة ما يجعل الحوار التمثيلى يتجه إلى الشعر. ستقولون إن هذا أمر واضح، وتشيرون باحترام وإعجاب إلى مسرحيات المستر إليوت؛ ولكنى إذا

أضفت أن الحوار التمثيلى الحديث مدفوع نحو النظم فإن السؤال يزداد انفتاحًا، ولا يعود المستر إليوت جوابًا نهائيًا عنه بحال. ولا أريد أن أدخل فى مناقشة فنية حول عروض المستر إليوت، فهو ـ على بعض التعريفات ـ يكتب نظما، ولا نريد أن نناقش هذه التعريفات الآن، ولكن يصح لنا القول مع ذلك إنه حين يستحوذ على جمهوره بذكائه وإحساسه وبصيرته وقصصه، وأحيانًا بإيقاعه، تكون هذه الصفات كلها فى ظهورها الفائق عنده أشبه بصفات كاتب مسرح نثرى له عقل شاعر منها بصفات شاعر تمثيلى بالمعنى العادى لهذه العبارة.

وهذا منه مقصود بالطبع، فكما نعمد فى نظمه غير التمثيلى اجتناب اللغة الشعرية المتعارفة، كذلك تجنب فى تمثيلياته الأوزان الكلاسيكية. وقد دعته إلى ذلك كله أسباب وجيهة، أمكنة أن يهدم حواجز فى المسرح ما كان يمكن أن تهدم بغير ذلك، وأن ينتج أعمالا ممتازة، غير أنى أعتقد أن ثمة تحديًا أمامنا فلن يستعيد الحوار التمثيلى قدرته الفائقة على أن يقطر التجربة الإنسانية ويكشف للرجال والنساء العاديين جوهرهم ووجودهم وأعمق حقائق حياتهم الجسمية والروحية ما لم يسحرهم ويعن لهم ويستحوذ على ذاكراتهم.

والعقبة الكبرى هى شكسبير الذى استخدم العروض الأيامبى الخماسى بحيث إن أى اقتراب منه فى المسرح الآن يعد تحديًا وقحًا لشبحه العملاق ـ ولكن البيت ذا العشرة المقاطع والخمسات الضغطات الأساسية هو الوزن المعيارى للحوار التمثيلى الإنجليزى، وأعتقد أننا يجب أن نستخدم نوعًا منه أو نكتشف بديلا له يسحر ويغنى. فالوزن الإنجليزى الكلاسيكى الآخر ـ وهو الوزن الثمانى الذى أستخدمه أندرو مارفل وروبرت بروك أقصر بيتًا من أن يصلح للمسرح، والوزن ذو الاثنى عشر مقطعًا وإن كان ضرورة طبيعية فى فرنسا فالظاهر أنه لا يستجيب بسهولة للعبقرية الإنجليزية فهذا ميكيل درايتون، وهو شاعر عظيم بلا مراء وصاحب سونيتة يمكن أن تقارن بأى سونيتة لشكسبير ، قد اختار البيت ذا الاثنى عشر مقطعًا للعمل الذى ينتظر أن يصبح أعظم أعماله ، وهو «پوليولبيون»، فرفضته الأذن الإنجليزية.. إن الاثنى عشر مقطعًا نادرًا ما تغنى

لنا، ومع ذلك فقد تفعل أحيانًا. وقد غنت مرة جوهر الأشياء غناء لم يتفق لشاعر قط:

Then dawrs the invisible, the Unseen its truth revesls. My outward sense is gone. mv inward essence feels -its wings are almost fre,its home, its harbour found (1) measuring the gulg it sloops and dares the final bound.

ولكن هذه الأبيات العجيبة مقفاة، وإنى لأشك كثيرًا فى إمكان استعمال الوزن «الاثنا عشرى» فى المسرح الإنجليزى مرسلا. إن لنا أن ننوع الوزن الخماسى كما نريد وكما نستطيع ، مثلما يمكننا أن ننوع الطعام الذى نأكله، ولكنه كان دائمًا الخبز والنبيذ لحياتنا الشعرية، وقد نجد آخر الأمر أن الحوار التمثيلى لا يمكن أن يستغنى عنه. وعلى أية حال فأنا واثق من شىء واحد،، إنه لا يقتدر على رفع الحوار التمثيلى إلى اسمى قواه إلا وزن أساسه انتظام الضغطات. فلا شىء غيره يستطيع أن يخلق فى الجمهور ذلك الإيقاع من التوقع والتحقيق، تلك الموسيقى، موسيقى الخيال المتقبل التى تسكت الصخب الحقير من عقولنا السطحية، وتجعلنا ساكنين ومستقبلين. فلو أن رئيس جمهورية شعبية، فى إحدى التمثيليات، قال نثرا وهو على وشك أن يغتال: «هيا اجلسوا سأخبركم لماذا يضرب رؤساء الجمهوريات الشعبية بالرصاص دائمًا»، لما اهتم أحد بأمره كثيرا. ولو قال أيضا بالشعر الحر:

«والآن يا فتيان.

تعالوا اقعدوا.

فإنى مخبركم عن سر أن الرؤساء

---

(١) هذه محاولة لترجمة الأبيات الأربعة نظما:

ويكشف فجر الحق عن حر وجهه ... ويذهب إحساسى ويشعر جوهرى

فرف جناحاه، وقد شام بيته ... وهيا للهواة قفزة مخطر

(المترجم)

يقتلون دائماً بالرصاص،

لما زاد أحد على أن يسعل باحترام. أما إذ قال الممثل:

تعالوا بحق الله نفترش الثرى لأخبركم كيف الملوك تموت

فإن المسرح كله من الصالة إلى الشرفات ، يسوده الصمت، ومن خلال سكون التراجيدية تأتى موسيقى العالم المنظور.

وإذا أراد كاتب مسرحى فى البداية الباردة لمسرحيته أن يخبرنا أن رجلا وامرأة لم يرهما الجمهور قط من قبل، غارقان فى حب عنيف. فكيف يمكنه أن يفعل ذلك! لن يمكنه ذلك بالنثر. ولن يمكنه ذلك بالشعر المنثور. لكن اسمعوا:

كليوباترا: أحبك صدق؟ قل إذن كم تحبنى!

أنطونيو: فقير هو الحب الذى يقبل العدا!

كليوباترا: سأجعل حدا لا أحب وراءه.

أنطونيو: فهاتى سماء غير هاتيك أو أرضا.

لقد قيل كل شىء فى أربعة أبيات خماسية. إذا كان للحوار أن يطير حذذًا إلى جوهر الأشياء فليغن السهم فى الهواء.

كاتب بين رسامين

أو

حرية الاتصال

من كتاب: **Liberties of the Mind**

لا راحة من ضغط التخصص المفرط أسعد أن يكون المرء حرًا فى دخول معمل رجل غيره. ولكن من الضرورى أن يكون أهلا لهذه الحرية شأنها فى ذلك شأن سائر الحريات. فيجب أن يكون لديه القدر الكافى من المعرفة والتعاطف الذوقى بحيث يمكنه أن يدخل المعمل الجديد ويراه ويحسه من الداخل. وهذا مستحيل أحيانًا. ، وهو فى هذه الأيام مستحيل غالبًا.

فمعمل العالم فى الطبيعة النووية مغلق أمام معظمنا لعجزنا عن أن نتكلم لغته الرياضية. وإنه لمن مآسى الحياة المعاصرة أن كبار المتخصصين فى كثير من نواحى المعرفة لا يزالون يزدادون عجزًا عن الاتصال عبر حدود تخصصاتهم.

لقد اعتمد تقدم الفكرة الإنسانية دائمًا على قدرة البشر على أن يتحركوا بحرية بين أقسام المعرفة. وبهذه الوسيلة ارتبطت التخصصات بعضها ببعض فلم تعد زنزانات لا هوتية أو فلسفية أو علمية، بل، بل مالت إلى أن تصبح كما حاول ليوناردووبا كون وأكويناس أن يجعلوها، غرفًا متصلة فى منزل للحكمة الكلية واليوم يوضع الرتاج ويختم على المزيد فالمزيد من حجرات المنزل فقد يشعر المناطقة الوضعيون بالعجز - كفلاسفة - لأنهم ليسوا علماء طبيعة ونتائج أينشتين قد يفهمها غير المتخصصين - ولو فى مجملها - بصعوبة شديدة،، ولكنها يجب أن تؤخذ بالتقليد، لأن أدلته لا يمكن توصيلها إلا إلى قلة من المتصلين فى ناحية تخصصه.

ولا يمكن طمأنة النفس بالقول إن تفكير الشعراء الصوفيين كان دائمًا غير قابل للتوصيل إلا للقلة، فإن الشعراء على الأقل يستخدمون لغة مشتركة ويجولون

داخل حدودها. فإذا انقطع الاتصال بيننا وبينهم فذلك لأن قدرة اللغة محدودة. ولأنهم على كل حال قد استعملوها استعمالاً ناقصًا. كما استقبلناها استقبالا ناقصا. وعلى ذلك يكون الانقطاع بيننا وبينهم عارضًا قابلا للعلاج فهو ليس انقطاعا فى طبيعة الأشياء. و لكن أينشتين يستعمل. ولابد أن يستعمل، شفرة فوق المتناول، ويجب أن تبقى فوق المتناول، إلا للقلة.

شفرة قد أذهب إلى الزعم أنها فى بعض المستويات فوق متناول الناس جميعًا ما عداه. فإذا كان هذا صحيحًا ولو بعض الصحة. وإذا كان صحيحًا أيضًا بهذا المعنى نفسه وإن اختلفت الدرجة، أن التعبير عن المعرفة كلها يسير نحو حالة شفرية، فقد يبدو أن بابل عادت ثانية، وربما لتلك الأسباب القديمة من انعدام التقوى.

ولكن هذه مسائل عليا، ومن ليسوا منا طبيعيين يبعدون عن أرضهم فخير لنا أن نعود إليها.

وكل من لديه مهارة خاصة، سواء أكانت فى النجارة أم رسم المناظر الطبيعية، فى الفلاحة أم الكتابة، يعلم أن اطلاعه على صنعة رجل آخر يجدده فى صناعته، ومن كانت صناعته الكلمات يسعده أن يلتفت إلى فنون لا كلام فيها كالموسيقى أو الرسم. فهى الغيث فى تلك المواسم الجدباء التى يعرفها كل الفنانين إذ يتصلب الفكر قبل الأوان إلى جمل، وحتى التجربة نفسها قبل أن تنشر ليأخذ فيها الخيال تنحبس فى صف من النظم والإيقاع لتذبل هناك.

وفى مثل هذه الأوقات يكون الهروب من الظلمات. والنفاذ شيئًا ما إلى سر صناعة أخرى فقدانًا للذات وتجديدًا للذات. وقد أتيح لى مرة أن أعيش بضعة أسابيع بين ذراعى الكروم فى شارنت، وأتعلم شيئًا من فنهم ومن الصنعة المتأنية لدى صانعى براميلهم. وأتيح لى مرة أخرى أن أنفذ إلى مؤخرة دكان صانع ساعات حيث كان يصلح ساعات الحائط أو يصنع اللعب المسحورة أو يمارس فى تواضع فن «سلينى» بما كان لديه من معادن ثمينة - كل ذلك فى عناية الفنان المتساوية بأشغاله المتعددة. ولكن هذه كانت تجارب نادرة لا يسهل تكرارها، ولم

يكن لى فيها أكثر من دور المشاهد. أما التأثير الأعمق الذى تلقيته فقد كان حين تعودت أن أذهب كل أسبوع، على مدى سنوات عدة، إلى مرسم فنان،، وأرسم من عنده من أصحاب الصور ومن النماذج رسومًا لن تعرض أبدًا، ولا تملك ما تعطينى إياه سوى أنفسها ، وتنال منى من ثمة، إخلاصًا مطلقًا لا قلق فيه. فإذا كان الرسم رديئًا ذات يوم فقد كان رديئا فى نفسه لا فى حكم الآخرين عليه، وإن كان أقل رداءة فلغير ثنائهم المشجع.

وكان الرسام نفسه من السماحة بحيث لا يثنى على ولا يلومنى ولا يعلمنى، وإنى لمدين له بالشىء الكثير، فقد كان يبيح لى أن أتحرر من تخصصى، فأعود إلى محبرتى متحمسًا متجددًا.

والكاتب الذى لا يرسم قد يجد فى الفنون البصرية أيضًا تجديدًا من هذا النوع نفسه، بشرط لابد منه وهو أن يفقد نفسه فيها.. فإذا دعاها الرسامون لرؤية عملهم ذهب بصفتين: بصفة فرد من الجمهور ، وبصفة أنه هو نفسه عارض أمام الجمهور وإن اختلفت الواسطة. ويكون كل نصف منه حفيظًا على النصف الآخر. فبوصفه زميلا فى الفن يتعلم كم يتحمل الرسامون وكم هو غير محق فى أن يشكو. فهو يستطيع على الأقل أن يتعلق بوهم سار أن كتابه يقرأ فى هدوء بجانب مدفأة القارئ - يقرأ لذاته ولا يعبر كواحد من ألف كتاب كلها يطلب اهتمام القارئ. وهو يتخيل أيضا أن جسم القارئ مستريح، وأن لديه كرسيًا لا بأس به، وأن تأمله لا يقاطع دائمًا بتعليقات الآخرين. وهو يرى كيف يختلف الأمر فى أى معرض لأدهان على قماش، فكل امرئ يجادل ويخاصم، وهذه صورة يحكم عليها بأنها دون صورة لا تمت إليها بصلة لا فى الغرض ولا فى الطريقة، والناس كلهم يعبرون. ولعل الناس - لو يعلم! يحكمون على كتابه بهذه الطريقة نفسها. أو يطوونه دون اهتمام، ولكنه على الأقل مرحوم من معرفة ذلك، أما الرسامون فإنهم يشهدون هذه الأشياء.

وبوصفه واحدًا من الجمهور تثقفه نفسه الأخرى التى تمارس فنًا مغايرًا يتعلم أن يسير بحذر، فهو يحاول فى كل صورة أن يتبين مقصد الرسام ويتفهم

طريقته، أن يرى العمل - إن صح هذا التعبير - من وجهة نظر الفرشاة، بل أعمق، أعنى من وجهة نظر العقل المنشئ، فلئن كان صحيحًا أن العمل الفنى يجب أن يثبت أو يسقط بتأثيره ، إنه لا يمكن أن يؤثر تأثيرًا صحيحًا إلا إذا كان المشاهد «مفتوحًا» له، وهو لا شك مقفل أو نصف مقفل أمامه أو يدرك ما يرمى إليه الفنان.

وإذا تركنا الجرى وراء البدعة أو المكانة جانبًا، فإن الخطأ الذى نتعرض للوقوع فيه بأعظم اليسر حين نحكم على صورة هو هذا بالتحديد. أننا لا نهتم اهتمامًا كافيا باكتشاف ما يرمى إليه الفنان والشعور به، ونميل بدلا من ذلك - مهما تكن المدرسة التى ننتمى اليها - أن نطلب فى الصورة أن تكون مرسومة بقدر معين من «التمثيل»، وأن نسقطها لكونها مسرفة فى التمثيل أو ناقصة التمثيل، قائلين إنها «قديمة» أو «بدعة» ، وكأن فى أمر التمثيل هذا صوابًا مطلقا أو كأنه لم يكن طوال تاريخ الرسم تذبذب بين «المشابهة» وعدم المشابهة. وهنا شرك آخر فى طريق الحكم وهو الامتداح أو الذم للصورة نفسها بل لموضوعها . فكل منا - بما أننا بشر - تستهويه بعض الموضوعات أكثر من بعضها الآخر،، وكل منا - بما أنه قد ورث مواضعات معينة أو تمرد عليها - يجد نفسه أكثر ارتياحًا عند نقطة معينة على سلم التمثيل، بين المشابهة الشديدة (مهما يكن معنى كلمة المشابهة عندنا) والتركيب المحض فى الشكل واللون؛ ولكن هذه الميول وإن تكن خير ما يعتمد عليه لتقرير شراء صورة ومعايشتها أو الإعراض عن ذلك، فإنها ينبغى ألا تقودنا إلى المجازفة بالقول إن صورة ما، جيدة أو رديئة. فجودتها أو رداءتها تتوقفان على رؤية الفنان وعلى مهارته فى التعبير عن هذه الرؤية. وعلينا أن نكون بأنفسنا تقديرنا العسير لهذين العاملين، ومن المحقق أننا لا نستطيع أن نفعل ذلك إذا لم نحاول أولا أن نرى العمل الفنى متعاطفين، أى ألا نكون ضد الفنان بل معه، وأن ننظر من وجهة نظر عقله وفرشاته حريصين على تقبل درجة تمثيله أكثر من حرصنا على التمسك بدرجة تمثيلنا، ثم شديدى الحرص على أن نكتشف اهتمامه هو بموضوعه فحتى أثقل رئيس مجلس بلدى وأثقل هيئة يمكن أن يكون فيهما إثارة لرجل

ذى عينين، ويجب أن نكون داخل عينى الفنان قبل أن نجرؤ على القول بأن صورته لا معنى لها.

هكذا يود الكاتب أن يقدر عمله، فهو حين يقف أمام لوحة فى معرض لا يسمح «للفرد من الجمهور» فيه أن يكون متسرعًا أو عابرًا، أو أن يتكلم بكلمات الثناء أو اللعن الصغيرة الفارغة التى تقال بسهولة شديدة. بل يعلق الحكم ويمضى، أو يستحضر كل ما لديه من بداهة ومعرفة، وهناك صور لا يستطيع أن يكتشف استجابة لها فى نفسه، فهى تبدو خالية من الدافع الصادق، مجرد رسم متعب، أو على طرف النقيض من ذلك محاولة لإثارة دهشة الجمهور العادى. فيجد نفسه مغرى بأن يستعمل عنها كلمتين هما أخطر ما فى النقد جميعا. «غير أمين» أو «غير صادق» - كلمتان يندر أن يكون لهما ما يسوغهما ، فإن العناء العظيم فى الفن لا يحتمل عبثا. وخير من ذلك أن يقول: «أنا لا أفهم هذا الرجل بعد» ثم يمضى دون أن يقدح فيه، أو فليقل: هذا الرجل يبدو لى مفرط النعومة، أو نصف ميت، أو خاليًا من العيب إلى درجة معيبة. وليتذكر أندريا، وليتذكر قبل كل شىء أنه لا يوجد فن ردىء لأنه «غير معاصر» ولا جيد لأنه معاصر. فالاعتقاد بأن «المعاصرة» هى فى نفسها فضيلة يرجع إلى أن بعض الفنانين الذين لا يستخدمون لغة معاصرة يقلدون الأساتذة السابقين تقليدًا صريحًا، وكأنما لا يخطر ببال من يخشون أن يعدوا متخلفين أن كثيرًا ممن يستخدمون واسطة معاصرة يقلدون الأساتذة الحاضرين تقليدًا لا يقل صراحة، أو أن أولئك الذين يتعلقون بتقاليد أقدم قد لا يكونون مقلدين على الإطلاق بل أعمق أصالة إذ يحاولون أن ينبتوا فرعًا جديدًا من الساق الأصلية بدلاً من أن ينبتوا غصنا جديدًا من الفرع الأحدث أو الأكثر معاصرة. إن كلمتى «معاصر وغير معاصر» كلمتان غير نقديتين، قائمتان على الهوى، إذا أخذتا دليلاً على القيمة الفنية واستعمالها يؤدى عند كل من طرفى الجدال إلى جمود القلب؛ ولأن يكون قلب المرء جامدًا أمام فنان أصيل، ذنب من تلك الذنوب التى تطعن الخير كله فى العالم.

وإن الكاتب ليشعر بذلك حتى وهو فى زحمة أى معرض أنيق، وإنه ليلزم الحذر، فخياله يحمله من الحائط المغطى بالصور إلى المرسم المنعزل، ومن القماش الممتلئ إلى القماش الخالى، ومن هذا إلى اليد، ومن اليد إلى العقل؛ وببطء، وبالتعاطف الأخوى وخبرته الخاصة عن الورقة الخالية والجمل التى تكتب عليها بكل ذلك الوجدان والضغط والأمل والحزن، يبدأ يحس الفرح والنقص فى الصورة التى أمامه، ويدرك بعض الإدراك معنى أنها رسمت، منذ تناول الفنان الفرشاة إلى أن وضعها وبالرغم من هذا كله فإن أهواءه التى لا فكاك له منها أو قلة معرفته بصنعة الرسام قد تشوه نظرته إلى هذه الصورة بالذات، ولكنه يكون على الأقل قد أنقذ نفسه من إثم جمود القلب. ولعله أن يكون قد أخطأ الفهم، ولكنه فتح نفسه للفهم، وأى فنان فى، أى واسطة، لا يمكنه أن يطلب من الجمهور أكثر من هذا قد يأمل فى أكثر منه، ولكنه لا يمكنه أن يطلب أكثر منه. وعليه هو والزمن أن يعملا الباقى.

ولعل كون الكتاب كثيرًا ما يتعاطفون تعاطفا ذوقيًا مع فنون التصوير والرسم هو من بين الأسباب لذلك التاريخ الطويل من الصداقة السارة المنتجة بين من يكتبون ومن يرسمون. وقوة هذا التاريخ ظاهرة اليوم كما كانت ظاهرة فى الأيام الأولى «للنيو إنجلش» أو فى باريس على موائد «النوفيل آثين»، وقد يمكن تتبعها أكثر من ذلك خلال حفلات العشاء فى دار رينولدس إلى نادى الكيت كات وما قبلهما. والإضافة التى يقدمها الكتاب فى هذا الارتباط واضحة وضوحاً كافيًا على السطح. رغبة فى فهم الرسم وتفسيره كأحسن ما يمكن أن يفسر بالكلمات؛ ولكن من البين أن مساهمة الرسامين فيه ليست من هذا النوع نفسه ولا يمكن أن تكون ذلك. فإذا لم يكن فى مقدور الكاتب أن يصف صورة فإنه يستطيع كما أثبت ماكول مرات كثيرة أن يمكن الآخرين من رؤيتها لأنفسهم، وأن يثير الاهتمام بها أو يعمقه؛ أما الرسام فلا يمكنه أن يؤدى مثل هذه الخدمة للكتاب. إنه يستطيع أن يرسمه، ولكنه لا يستطيع أن ينقده بالرسم، بمعنى أن يكشفه كشفاً تاماً، ومن المشكوك فيه فى أكثر الأحيان أن يهتم بذلك، حتى لو استطاع. فقلما يهتم الرسامون بالعملية التكنيكية فى الكتاب كما يهتم الكتاب كثيرًا بالعملية التكنيكية

فى الرسم. وقد كان مور يتكلم ساعات فى اهتمام المتحمس، عن الناحية التكنيكية من عمل ستير، ولكن لو قيل لستير إن مور مشى مرة أربع ساعات، وهو فى شيخوخته، يناقش صديقاً فى كيفية التخلص من استعمال موصولين فى جملة واحدة، لسأل ستير:

«وما معنى استعمال موصولين؟» على أن الأرجح أن يغلبه النوم.

الغالب أن ينسى الناس جميعًا ما عدا الكتاب المحترفين ـ وحتى هؤلاء قد ينسون ـ أن هناك صنعة صابرة للكتابه. وليس هذا بمستغرب. فأى إنسان يمكنه أن يكتب، إلى درجة ما. تغمس قلمك ثم «تقول ما عندك» كما يزعم من لايعلمون. ولكن صعوبات الرسم أظهر. فحتى أشد الناس جرأة يخضعون للتلمذة، وهناك مدارس وأساتذة، ومن المعترف به على العموم حتى من الجهال الذين يعمون عن هندسة النثر أن هناك شيئا يجب تعلمه فى وضع الأذهان. وبعض ما يجب تعلمه يمكن تعليمه وتمثيله للنظر، فى حيث أنه لايكاد يوجد شىء مما يجب تعلمه عن الكتابة، يمكن تعليمه فى المدارس. إن صنعة الكاتب رواغة إلى حد مؤنس، حتى عناصرها أقل أن تمسك من عناصر صنعة الرسام. وقليل هم أولئك الذين يقفون عند مناقشة استعمالات التركيب النحوى التى يرجع إليها وضوح أديسون وصفائه، لأنه لا أحد فى الحقيقة يمكن أن يحدد ذلك بالدقة؛ فى حين أنه من الممكن أن يوصف بتحديد أكثر جدًا كيف كان كونستابل يوجد إحساسا خاصا بالضوء. فمهما يكن ما يضيفه الرسامون إلى العلاقة بينهم وبين الكتاب، فإنه ليس حماسة خاصة للنفاذ إلى فن الكتابة وإعادة تفسيره.

ومع ذلك فلعله يظل صحيحا أن الرسامين يعطون أكثر مما يأخذون. فالكاتب يستمد من صحبتهم دافعا عجيبا. فما أحقهم بالحسد أولا! إنهم يستطيعون أن يبتعدوا عن عملهم فى أى مرحلة من مراحل التكوين ويرونه كله، وذلك مالا يستطيع الكاتب أن يفعله أبدا. فعمله ينزلق منه صفحة بعد صفحة وهو يكتب الصفحات، وجملة بعد جملة وهو يكتب الجمل، وشكله غير المكتمل يجب أن يحمل دائما فى ذاكرته، أما عملهم فإنه أمامهم دائما، وما يعملونه فى هذه

اللحظة، كل حركة حاضرة من فرشاتهم، يرى على الفور فى علاقة بما وضعوه على القماش قبل ساعة أو قبل شهر. ومقدرتهم هذه على إبعاد عنصر الزمن من تكوين عملهم تمنحهم حرية تنتقل إلى الكاتب بصحبتهم. ففنهم يبهجه وينعشه لأنه يحل مشكلات تتصل بمشكلاته، وإن تكن مختلفة عنها اختلافا عجيبا. تتصل بها اتصالا قريبا فى الجوهر، وتختلف عنها اختلافًا بعيدًا فى الممارسة، حتى أن تأمله لها كثيرًا ما يريه فى ضوء جديد كاشف صعوبة كانت من قبل تحيره. فقد يلاحظ مثلا كم يتفق للفنان، حين يضيق بالفقرة التى تحت يده ويحل به التعب أو اليأس، أن يلتمس نفس العلاج، فهو يضع فرشاته ويبتعد عينه وعقله عن القماش والمشكلات التى تجمعت عليه، ويجلس فى هدوء يتأمل النموذج أو المنظر. فالذى فعله فى الواقع هو أنه كف تمامًا عن التفكير فى الطريقة ورجع عامدًا إلى إدراك الطبيعة. فبينما كانت الفرشاة فى يده، كان النموذج ورسمه فى علاقة مستمرة خلال عقله. وظل جانب القوة فى هذه العلاقة ينصب تدريجا على رسمه، والمشكلات التكنيكية فيه تشغله، فلم يعد النموذج منبع عمله فى الرسم، بل محورا ترجع إليه، ولايزال يتباعد أكثر فأكثر. والخلاصة أنه بدأ يرسم رسما فكريا، بدأ يرسم من رأسه لا من حاسته البصرية.

والآن حين ابتعد عن لوحته، ونظر إلى النموذج وحده وإلى تخيله الجديد للشىء المرئى، فإنه يعود إلى حاسته البصرية، يعود إلى أصوله، ويسأل لا تلك الأسئلة المنفصلة الخاصة بالطريقة، بل تلك الأسئلة الأصلية التى جعلته رساما من أول الأمر حين ظهرت له ظهورًا ملحًا. وحين يدرك الكاتب ذلك. يدرك أيضًا أنه كما يمكن أن يرتبك الرسام ويتباعد لمشكلة لون، فكذلك يمكن أن يتباعد هو أيضا عن الأصول الطبيعية لغة تبعًا لمشكلة كلمات، ويقول: لقد آن لى أنا أيضا أن «أعود إلى الحواس، لا إلى حاسة البصر فقط بل إلى الحواس الخمس جميعا.» وعندما يجلس إلى مكتبه تلك الليلة، ويعود إلى الفقرة التى خلبته وحيرته طويلا، يجد أن عيبها ليس عيبًا فى البناء اللفظى، كما كان يفترض بعناد، بل هو الحقيقة البسيطة فى أنها استعملت أسماء الأزهار دون رائحتها. والكلمات التى

تنطقها امرأة دون جرس صوتها، وإشارة يدها دون ملمس تلك اليد. وهكذا يبتعد عن عمله كما يفعل الرسام، ويرى موضوعه بعيداً عن أى محاولة لوصفه.

على أن التوازى غير تام. فلا فن يمكن التحدث عنه بدقة فى لغة فن آخر. ولعل الذى يجعل الموازاة بين فن الرسام وفن الكاتب ذات قيمة للكاتب، هو أنها غير تامة. فهى تمكنه من أن يرى مشكلاته، مرة بعد مرة، خلال عدسة مبسطة، وأن يخرج من تعقيدات واسطته هو إلى ما فى واسطة الفنان من مباشرة أكبر - أو هكذا تبدو له ففى كل فن عنصر من السذاجة ضرورى لسلامته، وكل فنان معرض دائما لأن يفقد اتصاله به فى صراع الممارسة، ولكنه وإن فقده هو نفسه للحظة، فإنه لايزال يتبين فضيلته بيسر، ويبتسم له ويتعلم منه فى الفنون التى لايمارسها، وبذلك يمكن أن ترجع إليه ذكرى ما فقط، فيجده ثانية. ولايصدق هذا فى أحد كصدقه فى الكاتب الذى يترك مكتبته إلى مرسم. فحين شعر أنه شاخ فى الكلمات يرى فى فن الرسم تلقائية ونضارة تبهجه وتشجعه، وفوق كل شىء اعتمادا على الطبيعة يقارن باعتماد الأطفال والقديسين. يسأل كوهسى فى مقالة: لماذا يسر الرجل الفاضل بمناظر الطبيعة؟

«لهذه الأسباب: أنه يمكنه أن يغذى طبيعته فى منعزل ريفى، وأنه يمكنه أن يقابل فى الريف دائمًا صيادين وحطابين ونساكا، وأن يرى تحليق الفرانيق ويسمع صياح القردة. إن ما ينفر من الطبيعة البشرية عادة هو صخب العالم الترب وإغلاق المساكن البشرية...»

وهناك أوقات فى حياة كل كاتب، يهن فيها عزمه، وتبدو له واسطته وهى الكلمات، كأنها صخب عالم ترب. وعمل الرسامين وصحبتهم خلاص شبه معجز من هذا الشعور «بالإغلاق». فهو بينهم كمسافر فى بلد يسر به لثلاثة أسباب: أنه يحبه، وأنه يفهمه بعض الفهم على الأقل، وأنه ليس بلده ومع أنه قد يغبط ساكنيه فإنه لايمكنه أن يغار منهم، كما أنهم لايمكنهم أن يغاروا منه فسياستهم لاتعنيه. وإذا منوا بثورة فإنه لايعزل. ومهما يعكف على ملاحظة فردياتهم المختلفة فإنه لايزال يدرك أن فيهم خلق مهنتهم، كما يمكن أن يقال عن الفرنسيين إن فيهم

خلق قوميتهم . وهذا الخلق يختبر خلقه هو، ويقويه ويحييه. إن جواهر الناس انعزالية لا اجتماعية وما يكونه المرء. يكونه وحده. وحرية الاتصال، والدخول فى معامل أناس آخرين، تمكنه من أن يقبل بشجاعة وحدانية إنسانية. إنها الحد الفاصل بين انعزال منتج وسجن عقيم.

الفهـرس

منافذ بيع مكتبة الأسرة

الهيئة المصرية العامة للكتاب

مكتبة المعرض الدائم

١١٩٤ كورنيش النيل - رملة بولاق

مبنى الهيئة المصرية العامة للكتاب

القاهرة

ت : ٢٥٧٧٥٠٠٠
٢٥٧٧٥٢٢٨ داخلى ١٩٤
٢٥٧٧٥١٠٩

مكتبة مركز الكتاب الدولى

٣٠ ش ٢٦ يوليو - القاهرة

ت : ٢٥٧٨٧٥٤٨

مكتبة ٢٦ يوليو

١٩ ش ٢٦ يوليو - القاهرة

ت : ٢٥٧٨٨٤٣١

مكتبة شريف

٣٦ ش شريف - القاهرة

ت : ٢٣٩٣٩٦١٢

مكتبة عرابى

٥ ميدان عرابى - التوفيقية - القاهرة

ت : ٢٥٧٤٠٠٧٥

مكتبة الحسين

مدخل ٢ الباب الأخضر - الحسين - القاهرة

ت : ٢٥٩١٣٤٤٧

مكتبة المبتديان

١٣ش المبتديان - السيدة زينب

أمام دار الهلال - القاهرة

مكتبة ١٥ مايو

مدينة ١٥ مايو - حلوان خلف مبنى الجهاز

مكتبة الجيزة

١ ش مراد - ميدان الجيزة - الجيزة

ت : ٣٥٧٢١٣١١

مكتبة جامعة القاهرة

خلف كلية الإعلام - بالحرم الجامعى

بالجامعة - الجيزة

مكتبة رادوبيس

ش الهرم - محطة المساحة - الجيزة

مبنى سينما رادوبيس

مكتبة أكاديمية الفنون

ش جمال الدين الأفغانى من شارع

محطة المساحة - الهرم

مبنى أكاديمية الفنون - الجيزة

مكتبة الإسكندرية

٤٩ ش سعد زغلول - الإسكندرية

ت : ٠٣/٤٨٦٢٩٢٥

مكتبة الإسماعيلية

التمليك - المرحلة الخامسة - عمارة ٦

مدخل (أ) - الإسماعيلية

ت : ٠٦٤/٣٢١٤٠٧٨

مكتبة جامعة قناة السويس

مبنى الملحق الإدارى - بكلية الزراعة -

الجامعة الجديدة - الإسماعيلية

مكتبة بورفؤاد

بجوار مدخل الجامعة

ناصية ش ١١، ١٤ - بورسعيد

مكتبة أسوان

السوق السياحى - أسوان

ت : ٠٩٧/٢٣٠٢٩٣٠

مكتبة أسيوط

٦٠ ش الجمهورية - أسيوط

ت : ٠٨٨/٢٣٢٢٠٣٢

مكتبة المنيا

١٦ ش بن خصيب - المنيا

ت : ٠٨٦/٢٣٦٤٤٥٤

مكتبة المنيا (فرع الجامعة)

مبنى كلية الآداب -جامعة المنيا - المنيا

مكتبة طنطا

ميدان الساعة - عمارة سينما أمير - طنطا

ت : ٠٤٠/٣٣٣٢٥٩٤

مكتبة المحلة الكبرى

ميدان محطة السكة الحديد

عمارة الضرائب سابقًا - المحلة

مكتبة دمنهور

ش عبدالسلام الشاذلى - دمنهور

مكتب بريد المجمع الحكومى - توزيع

دمنهور الجديدة

مكتبة المنصورة

٥ ش السكة الجديدة - المنصورة

ت : ٠٥٠/٢٢٤٦٧١٩

مكتبة منوف

مبنى كلية الهندسة الإلكترونية

جامعة منوف

توكيل الهيئة بمحافظة الشرقية

مكتبة طلعت سلامة للصحافة والإعلام

ميدان التحرير - الزقازيق

ت : ٠٥٥٢٣٦٢٧١٠ - ٠١٠٦٥٣٣٧٣٣٢

أدب

تعنى بنشر النصوص المتميزة فى الشعر والنثر والنقد الأدبى وتاريخ الآداب من أجل إثراء خبرة القارئ وتنمية وعيه الأدبى والسعى إلى نشر القيم الجمالية التى تحقق المتعة والفائدة فى آن.

الكاتب وعالمه

هذه مقالات تخص عالم الإبداع أولى بالمبدع أن يقرأها ويفيد منها، حيث نتعرف على الخيال المبدع لنعرف أن الكاتب إذا عجز عن الكتابة وخرج ليتسلى فسوف يصل فنه إلى لا شىء، ويجب على الكاتب ألا ينتظر الإلهام، بل يظل يناديه ويستنزله وسيجيبه أخيرًا، وسنكتشف أنه لا يمكن لأحد أن يصبح فنانًا بالاجتهاد، مشيرًا إلى أن صفة الفنان هبة من الله، يمنحها المرء حين يولد، فالعناصر التكنيكية فى فن الكتابة واستراتيجيته العظيمة يمكن تعلمها، ولكن ليس بالذهاب إلى الأكاديميات، موضحاً أنه لا يوجد تلمذة فى صناعة الكتابة.

شكرى محمد عياد

ولد بمحافظة المنوفية، تلقى تعليمه الابتدائى فى أشمون، وحصل على الثانوية عام ١٩٣٦، ثم ليسانس الآداب من كلية الآداب جامعة القاهرة، والماجستير والدكتوراه، عمل مدرسًا بمدارس وزارة التربية والتعليم، ثم انتقل إلى مجمع اللغة العربية محرراً إلى أن انضم لهيئة التدريس بجامعة القاهرة عام ١٩٥٤. من أعماله الأدبية: «ميلاد جديد، طريق الجامعة، رباعيات، كهف الأخيار»، ومن أعماله النقدية: «البطل فى الأدب والأساطير، طاغور شاعر الحب والسلام، موسيقى الشعر العربى، الحضارة العربية، تجارب فى الأدب، الرؤيا المقيدة، دائرة الإبداع، على هامش النقد».

ISBN# 9789772072415



٤,٥ جنيه

مكتبة الأسرة ٢٠١٢